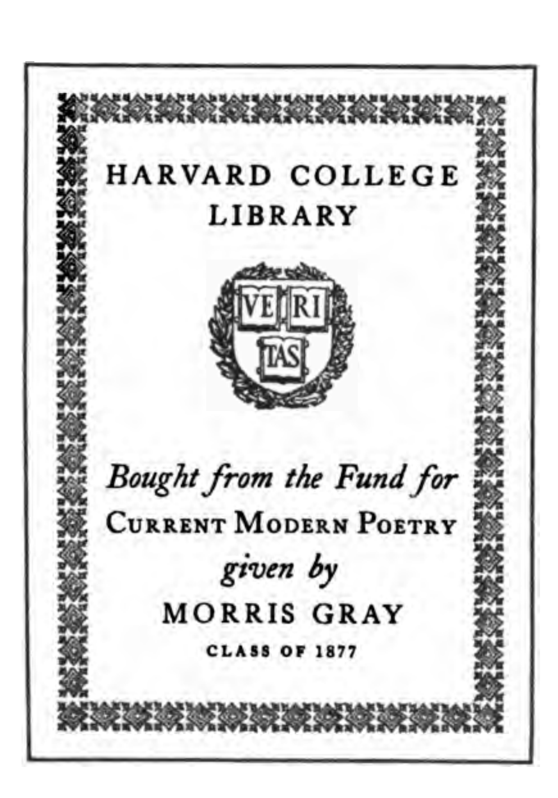

HARVARD COLLEGE
LIBRARY
VE RI
TAS
Bought from the Fund for
CURRENT MODERN POETRY
given by
MORRIS GRAY
CLASS OF 1877



F. KUGLER,

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

ERSTER THEIL.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE

VON

(Theodor)
FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen.

ERSTER THEIL.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1853.

1859. June 8.

Gray Fund.

vols 1-3.

3 vols $6.00

AN JAKOB BURCKHARDT IN BASEL.

Ich wollte Dir, mein lieber Freund, mit kurzen Worten sagen, was zu sagen am Eingange dieses Buches ein wenig Noth thut. Doch wird es mir heute fast schwer. Blicke ich aufwärts vor mich hin, wie man es pflegt, wenn man über ein Ding nachdenkt, so haftet mein Auge immer wieder an dem Moses von Michelangelo, der über dem Schreibtische steht; da klingt mir der Spruch des Altmeisters Vasari im Ohr, dass man den Moses jetzt mehr wie je *einen* Liebling Gottes nennen könne, da er ihm vor allen Andern den Leib durch die Hand des herrlichen Michelangelo zur Auferstehung habe bereiten wollen; und die „immortal forma“ des Moses scheint all der kleinen Nöthe zu spotten, die ich gehabt, um zum Begriff der Kunst und ihres Werdens zu gelangen, und von denen dies Buch mancherlei Zeugniss in sich trägt. Blicke ich zur Seite, so streift die Sonne das Rebengezweig draussen am Fenster, dass das Grün goldig schimmert und einen Rahmen für die Aussicht in den Park bildet, wie ihn der kunstreichste Vergolder nicht schöner hätte machen können. Und durch das offne Fenster herein kommt Lindenblüthenduft und Pfeifen und Schmettern von allen Zweigen. Der Pirol wiederholt mit unverwüstlicher Geduld seinen wunderlich eintönigen Lockruf, als wüsste er's, wie oft ich als Knabe mit seinen Verwandten Zwiesprach gehalten, dass sie von Baum zu Baum und von Ast zu Ast näher herankamen und mir's verstatteten, mich am Anblick ihres goldglänzenden Gefieders zu erfreuen.

Aber ich habe Dir nicht von meinem heurigen Landaufenthalte zu erzählen; ich habe Dir von dem Buche, an welches ich hier die letzte Hand gelegt, eine kurze Rechenschaft zu geben. Sei es denn, so gut sich's heute, da das Ganze endlich druckbereit vor mir liegt und an den Abschluss mahnt, thun lassen will!

Du hast, mein lieber Freund, manches Mal gelächelt, wenn ich Dich von meinen bunten Plänen unterhielt; Du weisst, wohinaus

meine Feder in jüngster Zeit schweifte und wohin sie noch weiter geführt werden sollte. Es gelingt eben nicht einem Jeden, still sitzen zu bleiben, wenn es ihn mit Macht da oder dort hinaus zieht. Doch aber hatte sich mir, mitten in diesem Drange neuen Schaffens, das Bedürfniss geltend gemacht, einmal auf das bisher Geleistete zurückzuschauen, Abrechnung zu halten mit der Vergangenheit. Es ist doch nicht ganz löblich, ungeordnete Angelegenheiten, halbvergessene Schulden hinter sich zu lassen, zumal wenn man mit seinen Gedanken auf Reisen geht, deren Dauer und Erfolge man nicht im Voraus weiss. Neben ein Paar grösseren wissenschaftlichen Werken, — denjenigen, deren Neugestaltung ich, als mich selbst Andres daran verhinderte, Deiner Freundschaft verdanke, — war im Lauf der Jahre Mancherlei von kleineren Schriften, Abhandlungen, fliegenden Blättern, Journal-Aufsätzen, Zeitungs-Notizen in die Welt gegangen. Ich trug zusammen, was ich von diesen Dingen bewahrt hatte oder auf's Neue in die Hände zu bekommen wusste; ich fügte hinzu, was noch unverarbeitet in Reisetagebüchern vorlag. Es war ein fast verwunderliches Nebeneinander. So bunt die Wechselfolge der Gegenstände, so wechselnd traten mir die geistigen Strömungen der Jahre, die grossen Leiter dieser Strömungen entgegen, und noch wechselnder die Standpunkte des Schreibers selbst, indem dieser von dem Schülerverhältniss, von der dilettantistischen Theilnahme an den künstlerischen Dingen und ihren historischen Bedingnissen mehr und mehr — je nach innerem Vermögen und äusserer Gelegenheit — in das Wesen derselben einzudringen sich angelegen sein liess.

Ich habe es gewagt, aus diesem Material eine Sammlung meiner kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte zusammenzustellen; ich lege das Buch hiemit in Deine Hände.

Das Material musste vorher freilich nach Möglichkeit gesichtet, geordnet, vervollständigt, auch gelegentlich überarbeitet werden. Doch hatte dies Alles seine Grenzen, falls überhaupt die Sammlung zu Stande kommen sollte. Für das Sichten konnte schliesslich doch nur meine persönliche Auffassungsweise der Dinge entscheiden. Du wirst ohne Zweifel mancherlei unbedeutend Scheinendes finden, zu dessen Beibehaltung ich durch diese oder jene sachliche Notiz, welche darin enthalten, durch die, für eine bestimmte Zeit doch vielleicht charakteristische Auffassungsweise oder auch durch den Umstand veranlasst war, dass es im Wechselbezuge zu andern, wichtigeren

Mittheilungen stand und somit eben auch sein bescheidenes Plätzchen verlangte. In der Anordnung hätte ich gern eine vorherrschend systematische Folge beobachtet; dem waren aber mancherlei Umstände entgegen, namentlich eben jene Unterschiede in Auffassung und Urtheil, welche durch die wechselnden Richtungen der Zeit und durch die Momente des persönlichen Entwickelungsganges bedingt sind. Es schien mir nöthig, diese Bedingnisse schon in der Gesammtanordnung hervortreten zu lassen; ohne das wäre häufig eine völlige Umarbeitung erforderlich gewesen, die doch zumeist schon aus äusseren Gründen im Bereiche der Unmöglichkeit lag. So ist vorzugsweise die Zeitfolge der Arbeiten für die Anordnung maassgebend gewesen. Doch habe ich das auf die neuere Kunst Bezügliche von dem Uebrigen ganz abgetrennt und daraus einen besonderen Band gemacht. Auch habe ich anderweit, sofern keine sonstigen Schwierigkeiten vorlagen, einzelnes Zusammengehörige in kleine Gruppen zusammengestellt.

Zur leichtern Benutzung des bunten Sammelwerkes werden am Schlusse desselben gründliche Register nöthig sein. Du kennst, lieber Freund, meine alte Leidenschaft für gute Register, die auch diesmal, so viel Resignation die Registerfabrik an sich immerhin erfordert, meinem Werke nützlich werden soll.

Zum Theil sind meine kunsthistorischen Studien, wie Du weisst, weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht. Diese bilden eine wesentliche Ergänzung meines Geschriebenen; sie müssen, zumal in früherer Zeit, ersetzen, was demselben an wissenschaftlicher Bestimmtheit abgeht; sie sollen auch zur mehr charakteristischen Angabe dessen, was überhaupt durch das Wort schwer vermittelt wird, dienen. Es war von vornherein mein Wunsch, hievon meinem Buche anzuhängen, soviel eben zu beschaffen sein würde. Indess ist es mit artistischen Beilagen, und gar wenn es sich um Massen derselben handelt, manchmal ein missliches Ding. Da wurde, gerade zur guten Stunde für mich, das chalkotypische Institut der Herren Behr und Heims zu Berlin — nach der eigenthümlichen Erfindung des letzteren — eröffnet. Ich suchte meine alten, lange nicht geübten Künste wieder vor und unternahm es, das halbe Tausend der Illustrationen mit eigner Hand zu radiren. Eine Reihenfolge von Abdrücken der Hochdruckplatten, welche von jenen Radirungen gewonnen sind, liegt mir jetzt vor; ich sehe nun allerdings,

wie fast vermessen mein Wagniss, wie fern meine Nadelführung von der festen Hand des wirklichen Künstlers war. Indess hoffe ich von Deiner Freundschaft und von der Nachsicht des Publikums, dass Ihr überhaupt Anforderungen der Art an meine Leistungen nicht stellen werdet. Sie sollen, ohne allen Anspruch auf eigne künstlerische Geltung, das im Text Vorgetragene einfach erläutern und sie haben vielleicht doch das Verdienst, dass sie das Stylverhältniss des Dargestellten möglichst festhalten, was bei dem Ueberlassen solcher Arbeiten an fremde Copistenhände nicht allzuselten verloren geht*). — Ausserdem sind noch einige besondere artistische Beilagen hinzugefügt. —

Und wieder blicke ich, innehaltend, zu der Figur des Moses empor und auf das goldige Laub am Fenster, und es gemahnt mich, Dir doch noch ein Wort von dem Landsitze, den ich für diesen Sommer mit dem staubigen Berlin vertauscht, zu sagen. Bellevüe gehört meinem Freunde, Bernhard von Lepel, dem Dichter der „Lieder aus Rom". Der alte Park draussen ist voll tiefen Grüns, die Gegend umher, mit ihren vielgegliederten Wasserflächen, ihren Föhrenwaldungen zur Seite der Wiesen, ihrem eigenthümlichen kleinen Dünengebirge, ein charakteristisches Bild unsres märkischen Tieflandes. Auch ist es klassischer Boden. Hier war einer der Hauptsitze altwendischer Herrschaft; man fühlt es dieser, in ihren Wassern wohl gesicherten Gegend an, wie hier der letzte Wendenfürst, der mächtige Jaxa von Cöpenick, geraume Zeit hin seine Herrschaft zu behaupten vermochte. Nur Kunst, nur Denkmale jenes Höchsten, was menschliche Schöpferkraft hervorgebracht, meint man hier nicht eben suchen zu dürfen. Aber das stille Schlösschen ist drinnen, an Wänden, Schränken, Gesimsen, angefüllt mit den mannigfaltigsten künstlerischen Erinnerungen an Rom und Neapel, die unerwartet tausend heitre italienische Träume wach rufen; und der Moses ist ein Bildwerk, daran das Gemüth des Betrachtenden sich immer und immer auf's Neue aufzuerbauen vermag.

*) Ich muss eine nachträgliche Bemerkung hinzufügen. Verschiedene Platten, zum Theil gerade zu den ersten Abschnitten gehörig, waren nicht so zu Tage gekommen, wie es für den Zweck des Buches erforderlich schien. Einmal ist man wohl übermüthig, seltner zweimal. Ich habe die neue Ausführung der auf ihnen enthaltenen Radirungen nun doch einer fremden Hand überlassen müssen.

Es ist eine Arbeit aus gebranntem Thon, bronzirt, $1^1/_2$ Fuss hoch. Stellung, Geberde, Gewandung brauche ich Dir nicht zu schildern, da dies Alles ebenso geordnet ist, wie in der grossen Marmorstatue von Michelangelo's Hand in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Die Ausführung ist sehr sorgfältig, im Nackten — wie sich dies beim ersten Blick ergiebt und bei näherer Untersuchung nur immer mehr bestätigt — von ungewöhnlicher Meisterschaft. Die Gewandung hat etwas Eigenthümliches in der Behandlung; sie scheint über dem zuerst nackt modellirten Körper ausgeführt zu sein, so wie augenscheinlich auch die Partieen des langen prächtigen Bartes über das Gewand gelegt sind. In der ganzen Gewandung zeigt sich dasselbe feine, leichte Verständniss wie im Nackten. Alles lässt hier ein Werk von seltenstem Kunstverdienst erkennen. Doch ist der Eindruck desselben ein andrer als der der römischen Statue, soweit ich wenigstens im Stande bin, mir die letztere in die Erinnerung zurückzurufen. Mir sagte die Statue selbst überhaupt nicht völlig zu, — ich weiss nicht, ob es an meinem damaligen Standpunkte geistiger Auffassung lag, der mir nur erst selten ein eigentlich lebendiges Anempfinden von Werken, welche über das Quattrocento und den Beginn des folgenden Jahrhunderts hinauslagen, verstattete und mir namentlich das fernere 17. Jahrhundert noch ziemlich fremd liess. Mir erschien die Statue allzu bewusst, zu gewaltsam, fast brüsk. Davon ist Nichts in dieser kleineren Terracottafigur; es ist wohl die Macht einer michelangelesken Arbeit, es ist die Majestät seines Moses, aber Alles in der Empfindung schlichter, gehaltener, ich möchte sagen: jungfräulicher. Dann ist mir sehr wohl gegenwärtig, dass in der Marmorstatue durchweg eine massenhafte Anlage, auch des Einzelnen, vorherrschte und die Wirkung, dem entsprechend, überall voll und breit war. Auch dies ist in der kleinen Figur nicht in demselben Maasse der Fall; es wird darin, trotz der auch hier unverkennbar grossen Anlage, mehr ein liebenswürdiges Eingehen auf die Einzelform, ein feines Detailliren derselben ersichtlich. Ich möchte sagen: diese Figur ist wie der zuerst aufgehende, vielleicht noch nicht zum völlig entschiedenen Bewusstsein durchgedrungene, aber um so liebevoller erfasste Gedanke des Moses, — jene Statue wie das Nachher des Gedankens, wo vielleicht schon die Absicht der Wirkung, schon ein Grad von Willkür in der Ausgestaltung sich geltend macht.

Was ich nun über den Ursprung der Terracottafigur andeuten möchte, ist hierin bereits ausgesprochen. Es will mir nicht ganz glaublich bedünken, dass ein Künstler **nach** Michelangelo die Marmorstatue in diesem kleinen Werke nachgebildet habe und dabei — in den Zeiten einer mehr und mehr manieristischen bildnerischen Behandlungsweise — dennoch vermögend gewesen sei, den ganzen Charakter der Statue auf eine jugendlichere, zartere Weise des Gefühles und der Anschauung zurückzuführen, sie in eine Erscheinung umzusetzen, die ein ungleich primitiveres Gepräge hat. Ich kann in der That nur annehmen, dass dies eine Originalskizze von **Michelangelo's** eigner Hand ist, die hernach in der grossen Ausführung in Marmor jenes mächtigere und gewaltsamere Gepräge, jene derbere, mehr schlagende Wirkung erhalten hat. Die verhältnissmässig feine Behandlung der Terracottafigur steht mit einer solchen Annahme meines Erachtens in keiner Weise im Widerspruch, würde vielmehr nur zur Bestätigung dienen, da wir wissen, wie sorgfältig und zart der grosse Meister für Zwecke der Malerei seine, hiemit doch wohl auf's Beste in Vergleich zu stellenden Zeichnungen durchzuführen pflegte.

So freue ich mich der Gelegenheit, die es mir verstattet, mein buntes Sammelwerk mit einer Notiz, welche die grösste Epoche der neueren Kunstgeschichte berührt und für deren Leistungen vielleicht nicht ganz gleichgültig ist, zu beginnen. Möge ich zugleich in dem Moses des alten Meisters einen günstigen Schutzpatron für mein Werk gefunden haben!

Bellevüe bei Cöpenick, den 12. Juli 1852.

F. K.

INHALT.

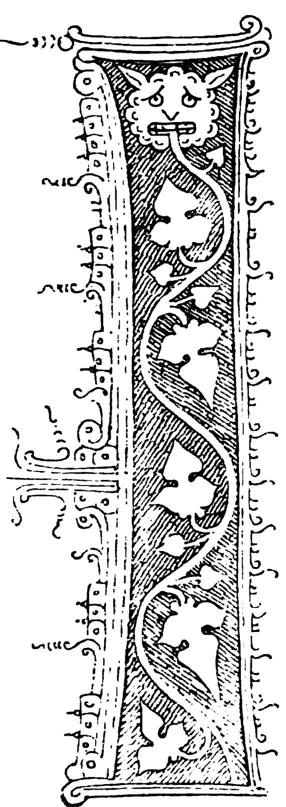
F. KUGLER,

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

BILDERHANDSCHRIFTEN DES MITTELALTERS.

I.

VORSTUDIEN IN HEIDELBERG UND BERLIN.



n den Dichtungen des deutschen Mittelalters hatte ich mich schon früh umgethan. Am Liebsten las ich sie in den alten Handschriften; die Blätter von Pergament, die festen, starken Schriftzüge, die eigenthümlichen Zierden derselben gaben mir das Gefühl der Atmosphäre, in welcher diese Werke niedergeschrieben waren. Mit gründlichem Eifer sah ich mir die Bilder an, mit denen manche dieser Handschriften geschmückt sind; ich mühte mich, Hand und Wollen des alten Zeichners nachzuempfinden und unter seiner Leitung eine Anschauung von seiner Welt zu gewinnen. Die Betrachtung dieser alten Handschriftbilder machte ziemlich mein erstes kunstgeschichtliches Studium aus. Es war vielleicht nicht ungünstig, dass ich das Studium mit Arbeiten begann, wo Mittel und Form der Darstellung noch höchst einfach waren, zugleich aber ein selbständig frisches Gefühl — das dichterisch volksthümliche — nach Ausdruck verlangte.

Von derartigen Studien, die ich in der Heidelberger Bibliothek machte, habe ich Einiges aufbewahrt. Vornehmlich war es die Bilderhandschrift des grossen Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat, aus der Zeit vom Ende des zwölften Jahrhunderts, die schon im Jahre 1826 einen nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht hatte und der ich im Jahre 1827 ein näheres Studium widmete. Ich liess mir's nicht verdriessen, mir den Text abzuschreiben und die zahlreichen Bilder auf Copirpapier zu übertragen.

Das Rolandlied ist ein mächtiges Epos, das seinen Gegenstand in grossen, starken Zügen vorträgt und dessen noch ungefüge Verse sich wie

(Das Initial ist der Heidelberger Handschrift des Parcival und Lohengrin, Fol. No. 364, entnommen.)

Bausteine ausnehmen, die erst mit wenig Meisselschlägen zurecht gehauen sind. Aber gerade dies Uranfängliche giebt dem Gedichte einen eigenthümlichen Reiz. Der Kampf Karls des Grossen mit den Heiden in Spanien, der durch Verrath herbeigeführte Fall Rolands und unzähliger andrer Helden, die Rache für den Verrath bilden den Inhalt des Gedichtes. Die Person, die am Markvollsten in den Vorgrund tritt, ist die des Verräthers, Genelun. Was ihn zum Verräther macht, ist Hass und Feindschaft gegen den sonnigen Helden, den Roland; aber er lässt diesen Hass, wie mit voller Entschiedenheit, so zugleich mit Kühnheit und Grösse ins Leben treten; von dem späteren heimtückischen Ganelon ist er noch unendlich verschieden. Den Heiden, mit denen er doch den Bund eingeht, donnert er stets den Spruch von der unüberwindlichen Majestät Karl's selbst entgegen; ja, nachdem er schon, auf der Fahrt zum Heidenkönige Marsilius, sich vorläufig mit dessen Boten geeinigt hat, spricht er doch vor Marsilius die ihm von Karl übertragene Botschaft vorerst mit allem ungestümen Trotze aus, und als jener empört mit dem Stabe nach ihm schlägt, so zieht er, in Mitten der heidnischen Grossen, sein Schwert gegen den König. Dem entsprechend schildert auch das Gedicht seine äussere Erscheinung:

Er war drei Ellen breit
Neben seiner Achsel,
Lang war er gewachsen,
Gross sein Gebeine.
Da sprachen die Heiden,
Sie sähen in dieser Welt
Keinen so starken Lebendigen.
Sein Antlitz war heersam,
Seine Farbe die brann
Wie die lichten Feures Flammen.



Heidelberg Rolandlied. S. XII. (Roland und Turpin.)

Dabei ist auch sein Kostüm höchst prächtig. Er trägt, als er zu den Heiden reitet, einen mit Zobelpelz gefütterten Rock von köstlichem Seidenstoff, drin mit Gold lichte Vögel gewirkt sind, der mit reichen goldnen Borten versehen ist und von dem die Schellen „wie das süsse Saitenspiel" klingen. Um seinen Hals liegt ein kunstvoller Ring, aus Gold und aus Gemmen gemacht. In der Mitte umgürtet ihn Mulagir, das beste Schwert, das in ganz Franken zu finden ist. An den Beinen trägt er goldne Sporen.



Heidelberg. Rolandlied, S. XII. (Der Engel vor Kaiser Karl.)

Die Bilder der Handschrift sind einfache Umrisszeichnungen, ohne alle Farbe. Sie unterbrechen den Text des Gedichtes, wie dem Schreiber eben



Heidelberg. Welscher Gast, S. XIII.

eine Anschauung, die er festzuhalten für nöthig fand, entgegentreten mochte. Die Weise der Darstellung ist auch noch ungefüg, wie die Verse. Es sind

ungefähr die herben starren Striche der alten byzantinischen Wandmalereien, von denen wir hin und wieder Reste in unsern alten Kirchen sehen. Wo solche Vorbilder nicht viel aushelfen konnten, da ist die Darstellung auf das allereinfachste Maass zurückgeführt. So scheint die Rüstung der Krieger ganz aus Kettengeflecht zu bestehen, das eng anliegt und von keinem Wappenrock bedeckt wird; dies ist mit ganz schlichten Umrisslinien angedeutet. Ebenso der schmucklose runde Helm mit seiner über die Nase herablaufenden Schiene und der grosse dreieckige Schild, der an einem Riemen über der rechten Schulter hängt und mit der linken Hand regiert



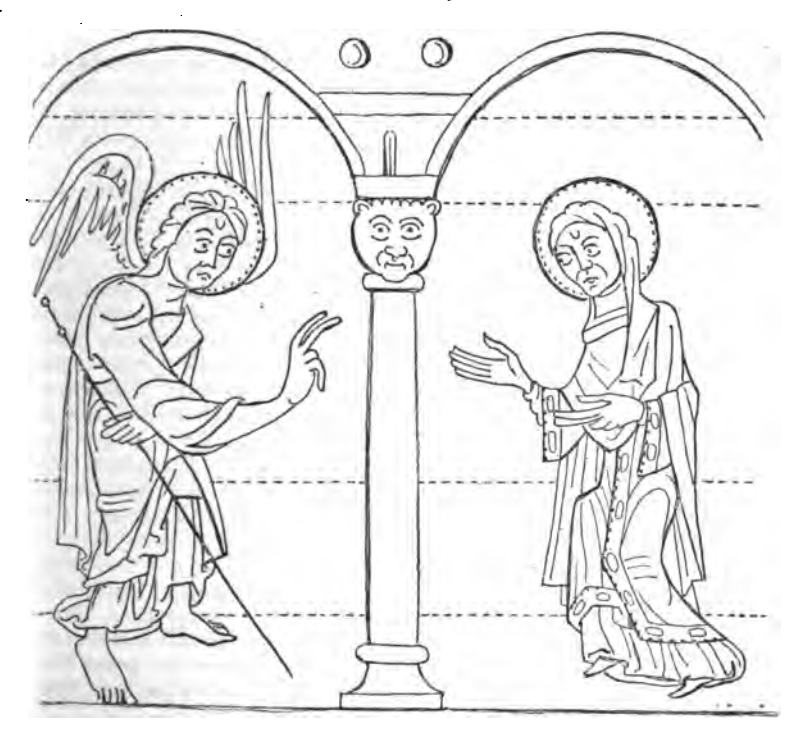
Heidelberg. Wilh. von Oranse, S. XIII. (Kiburg und Terramer.)

wird. Aber so wenig Aufwand in dem Allen ist, so ist dennoch ein gewisses bestimmtes Körpergefühl in diesen Gestalten, ist dennoch das Verhältniss der dargestellten Handlungen klar ausgedrückt und fehlt es manchmal selbst nicht an den Grundzügen einer Grösse, die wiederum dem Character des Gedichtes wohl entspricht. Wo die Heidenboten flehend vor

Kaiser Karl erscheinen und dieser zürnend seinen Bart fasst; wo die Fürsten zu Rathe sitzen; wo Genelun und Marsilius beim Heidengotte „Appollo“ (der freilich hier in der Gestalt des von den Juden angebeteten goldnen Kalbes erscheint) den Bund beschwören; wo Turpin den Christenhelden das Abendmahl reicht oder sie zum rechten Kampfe ermahnt; wo sich, Flammen ähnlich, auf das müde Christenheer ein kühler Himmelsthau niedersenkt; wo Turpin, nach Ablegung der Priestergewande, mit geschwungenem Schwerte gewaltig durch die Feinde saust; wo er den Märtyrertod von den Lanzen der Heiden erleidet; wo Kaiser Karl vor der Erscheinung des Engels knieend hinfällt und wo er, vor dem Beginn der Schlacht, betet; wo der Verräther gebunden vor ihn geführt wird und er die Hand wiederum zürnend an den Bart legt, — in allen diesen und vielen andern Bildern fühlen wir es nach, dass dem Zeichner, so geringe äussere und innere Darstellungsmittel er noch hatte, doch schon eine starke Anschauung vorschwebte. Es sind freilich erst Anfänge der Kunst, Anfänge, die wir



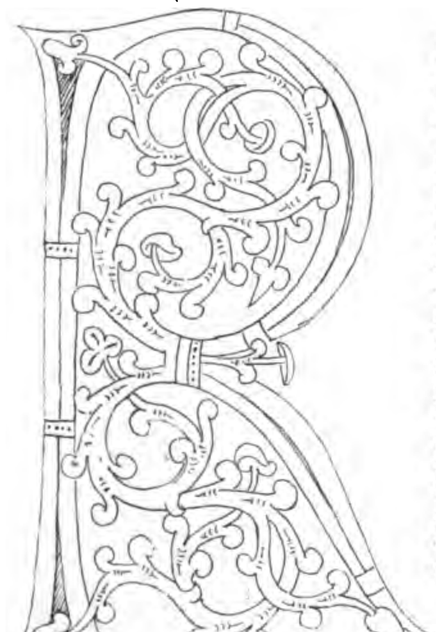
[Heid]elberg. Psalter, zw. 1410 u. 1420. (Johannes.)



Berlin. Ehem. v. Nagler'sche Bibl. Plenarium, S. XI.

heutiges Tages immerhin als sehr kindliche bezeichnen mögen; aber es ist eben doch eine wirkliche, aus innerem Trieb und Bedürfniss hervorgehende Kunst, die in ihnen anfängt; es ist doch der Keim, aus dem ein starker, vielästiger Baum aufwachsen sollte.

Eine andre Bilderhandschrift der Bibliothek, die mich beschäftigte und aus der ich ebenfalls Einiges durchzeichnete, ist die des Lehrgedichts vom „Welschen Gast," aus der frühern Zeit des dreizehnten Jahrhunderts. Sie hat zierliche Randbilder, mit der Feder gezeichnet und mit Farben ausgemalt. Es sind theils allegorische Vorstellungen von moralischem Inhalt, theils Scenen des wirklichen Lebens. Die letzteren führen uns lebendig in jene Zeit zurück. Da sind Kämpfe, in denen die grausamsten Wunden ausgetheilt werden (die Ritter wieder ganz in Kettenpanzern), und wilde Jagden; da schenkt der Ruhmsüchtige dem Fiedler seinen Mantel und hat für den halbnackten Bettler keinen Pfennig; der Arzt rauft den kranken schlafenden Greis am Barte, weil ihm Schlafen nicht gesund ist, und ein andrer Kranker ist mit Armen und Beinen an einen Baum gebunden und wendet sich mit jämmerlicher Geberde nach dem Arzte zurück, der eben mit einem grossen Messer seine chirurgische Operation beginnen will; u. dgl. m. Beischriften und Spruchbänder, die die Figuren halten, geben über den Inhalt der Darstellungen hinreichenden Aufschluss. Auch hier hat die Zeichnung noch einen byzantinischen Character, aber zugleich ist darin, bei feiner Behandlung, schon ungleich mehr Leben und natürliche Bewegung. Man sieht es: der Zeichner hat schon eine Schule durchgemacht und hat scharf sehen gelernt.



Berlin. Ehem. v. Nagler'sche Bibl. Plenarium, S. XI.

Merkwürdig auch waren mir ein Paar Folioblätter (13. Jahrhundert) mit Fragmenten aus dem fünften Gesange des Wilhelm von Oranse von Wolfram von Eschenbach. Jede Seite hat zwei Columnen, in denen rechts der Text des Gedichtes steht und links je drei erklärende Randbilder befindlich sind. Die letzteren bestehen aus derben, bunt colorirten Federzeichnungen. Die Figuren haben kurze, schwere Verhältnisse, überhaupt kein feineres Lebensgefühl; die Ritter tragen wiederum Kettenpanzer, doch Wappenröcke darüber, und zumeist spitze Helme. Trotz der rohen Einfachheit der Behandlung ist aber auch hier der Gegenstand der Darstellung hinlänglich deutlich ausgesprochen. Eigenthümlich naiv sind die Darstellungen des ersten Blattes. Es ist die Belagerung von Orange, das Kiburg, die

einst als Königin von Arabien Arabella hiess, in der Abwesenheit ihres Gemahles, des Markgrafen Wilhelm, gegen ihren frühern Gemahl, ihren Vater und andre Heidenfürsten vertheidigt. Während eines Waffenstillstandes führt sie ein Gespräch mit dem Vater, das hier in seinen verschiedenen Stadien verbildlicht wird. Man sieht nämlich das Burgfenster, aus dem sie (männlich gepanzert) hinaus blickt, und vor ihr den Vater, Terramer, zu Pferde; sie spricht von ihrer früheren Herrschaft, ihrer Taufe und ihrem Erbtheil, was nun auf dem ersten Bilde durch eine Krone, die sich zwischen Beiden befindet und auf die sie hindeutet, auf dem zweiten, ganz ähnlichen, durch einen Christuskopf und auf dem dritten durch einen kleinen Thurm und Mauer an derselben Stelle angedeutet wird. Auf dem ersten Bilde der folgenden Seite aber ist noch Tybald, der frühere Gemahl der Markgräfin, an die Seite Terramer's gekommen und hält eine kolossale Schleife (zum Erdrosseln bestimmt) in der erhobenen Hand. „Er dräuete ihr oft mit der Weide," sagt das Gedicht an dieser Stelle. —

Die kirchlichen Handschriften der Heidelberger Bibliothek, die zumeist einer späteren und in künstlerischer Beziehung ungleich mehr ausgebildeten Zeit angehören, standen damals meinem Interesse ferner. Ueber sie haben wir neuerlich durch Waagen, in seiner bewährten Weise, gründlichen Bericht erhalten [1]). Nur von der einen schönen Handschrift eines Psalters (lateinisch, mit französischen Titeln), mit Bildern der französisch - niederländischen Schule, die nach Waagen (a. a. O., S. 384 — 386) etwa zwischen 1410 und 1420 fallen und zu den bedeutendsten Arbeiten solcher Art, welche in Deutschland befindlich, gehören, kann ich hier eine bildl. Mittheilung beifügen. Sie bezieht sich auf das Hauptbild des Buches: Johannes der Evangelist, auf einer felsigen Insel im Meere sitzend und den Beginn seines Evange-

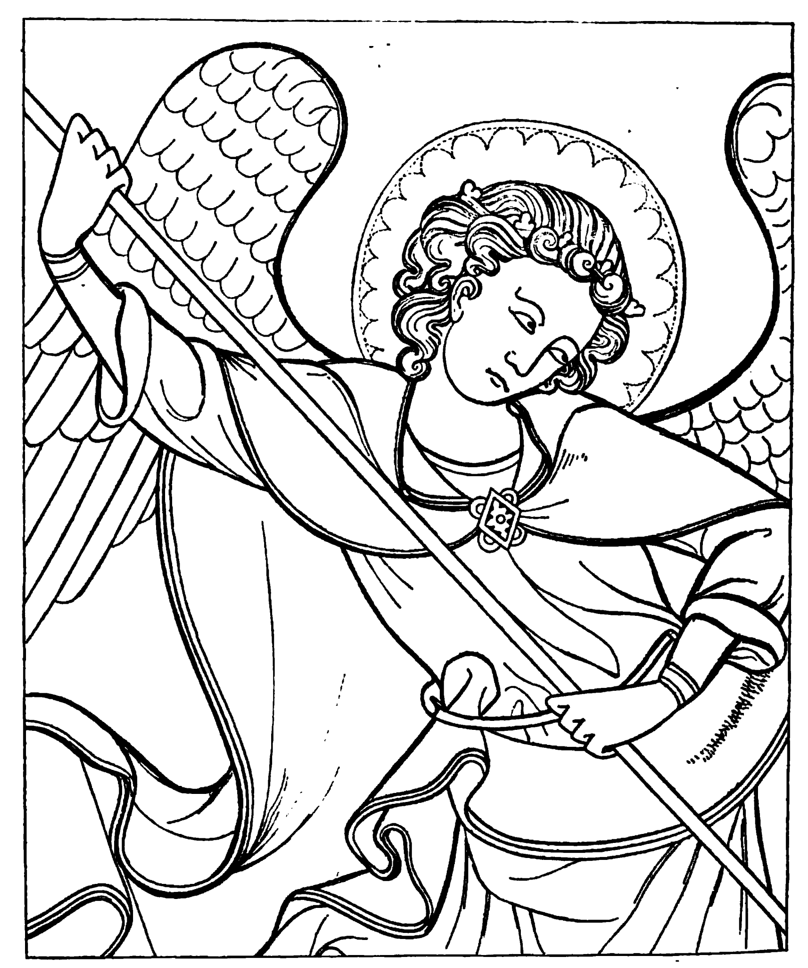


Berlin. Kgl. Bibl. Willeram, S XII.

[1]) Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Zweiter Theil. (Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz.) Leipzig, 1845.

liums aufschreibend, während ein Adler, links, eine Rolle emporhebt und der Teufel hinter ihm das Tintenfass umstösst. Waagen erkennt in diesem Bilde die Hand eines niederländischen Künstlers; die Fassung der Gestalt und die Linienführung des Gewandes tragen das Gepräge des reinen Germanismus, im letzten Stadium seiner Entwickelung.

Weitere Anschauungen, die Entwickelungsstufen der mittelalterlichen Kunst schon näher bezeichnend, knüpften sich an, als ich sodann die Bil-



Berlin. Kunst-Akademie. Erzengel Michael, c. 1300.

derhandschriften in den Bibliotheken Berlin's, besonders in der damaligen v. Nagler'schen Sammlung und in der königlichen Bibliothek, durch-

blätterte. Es liegt nicht in meiner Absicht, die flüchtigen Studien von damals, durch erneutes Zurückgehen auf die Quellen, zu einem irgend erschöpfenden Berichte auszuarbeiten. Ich will auch hier nur ein Paar charakteristische Einzelnotizen, wie sie mir aus jener Zeit vorliegen, geben und dieselben bildlich veranschaulichen. Im Folgenden schliesse ich dann ein Paar Abhandlungen an, die aus jenen Studien hervorgingen und bei denen wiederum meine damalige Vorliebe für das Epos des deutschen

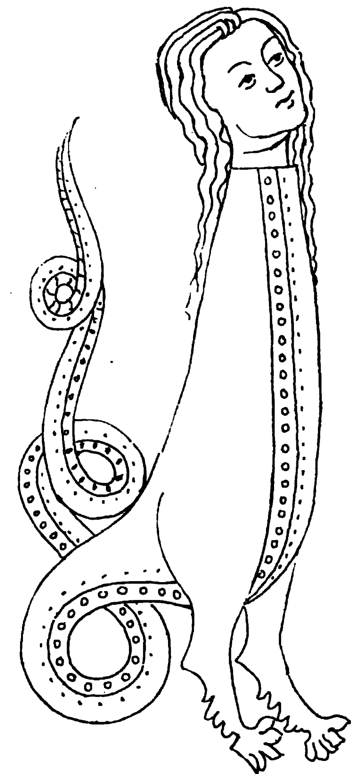


Berlin. Ehem. v. Nagler'sche Bibl. Heilspiegel, S. XIV. (Abraham vor Melchisedek.)

Mittelalters und seine gleichzeitige bildliche Ausstattung die Anregung gegeben hatte.

Die v. Nagler'sche Sammlung, reich an allen Gattungen der Kleinkunst,

zeichnete sich u. A. durch eine sehr schätzbare Folge von Bilderhandschriften aus, die jetzt zum grössten Theil in das Kupferstich-Cabinet des Berliner Museums übergegangen sind. Die Foliohandschrift eines Plenariums gewährte eine volle Anschauung der wunderlich barocken Pracht des elften Jahrhunderts. Sie enthält zahlreiche Bilder aus dem Leben Jesu, — missförmige Gestalten, fast grauenhaft und den Zerrbildern eines beängstigenden Traumes vergleichbar, einer völlig schwankenden Phantasie angehörig, die mit überlieferten Formen ein oft tolles Spiel treibt. Dabei aber im Technischen eine grosse Sauberkeit, zunächst in der Farbenbehandlung dieser Bilder und zumal in ihren Gründen, wo einem breiten Goldstreifen in der Mitte sich oben und unten farbige und in sich schattirte Streifen, hell röthlich braun, grün, blau, anschliessen. Besonders elegant ist das Ornament, oft noch in klassischer Reinheit. Jeder Hauptabschnitt fängt mit einem Blatte an, welches einen dunkeln röthlich-braun-violetten Grund mit einem zierlichen Rand-Ornamente enthält; darauf ein grosser goldner Anfangs-Buchstab von edel ornamentistischer Form, nebst Ueberschrift und Anfang des Kapitels in goldner Schrift. Bilderhandschriften derselben Epoche, die anderwärts vorkommen, für Sinn und Geist der Zeit des elften Jahrhunderts ebenso bezeichnend, sind seitdem mehrfach erwähnt und beschrieben worden; auch werde ich später mehrere der Art aufzuführen haben.



Berlin. Rhem. v. Nagler'sche Bibl. Heilspiegel, S. XIV. (Die Schlange vor Eva.)

In den Bildern einer Handschrift der königl. Bibliothek (*Ms. theol. lat. quart.* 140), die die Legenden verschiedener Heiligen, mehrere Tractate des Hugo de S. Victore und die Paraphrase des hohen Liedes von Willeram enthält, machte sich der sogenannte byzantinische Styl, wie er sich am Schlusse des zwölften Jahrhunderts entwickelte, in seiner ganzen Strenge und Bestimmtheit geltend. Die Bilder sind einfache Umrisszeichnungen von schwarzer und rother Farbe, nach den verschiedenen Theilen der Gewandung und der architektonischen oder ornamentistischen Umgebung wechselnd; an Farbe ist sonst nur ein lichtes Saftgelb in den Heiligenscheinen angebracht. Die Gestalten sind, bei aller Strenge, schon nicht ohne Würde und Sinn für die Bedeutung der Form und deren Bewegung gezeichnet. Die Initialen sind zierlich ornamentirt und gelegentlich auf anspre-

chend naive Weise mit figürlicher Darstellung durchflochten. Die Handschrift stammt zunächst aus Regensburg; eine vorn befindliche ziemlich gleichzeitige Notiz benennt als ihren ursprünglichen Besitzer einen Gottfried von Lambach.

Wieder ein sehr charakteristisches Beispiel einer neuen Stufe der mittelalterlichen Kunst gewährte ein einzelnes Pergamentblatt in Folio, welches in der Bibliothek der Kunst-Akademie zu Berlin bewahrt wird. Es stellt den Erzengel Michael dar, auf dem Drachen stehend und den Kopf desselben mit der Lanze durchbohrend. Hier erscheint das Gepräge des germanischen Styles, wie dieser sich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit in der Zeit um 1300 ausgebildet hatte. Die Gestalt hat einen mächtigen Schwung, der Art, dass das sonst Manierirte in den Figuren jener Epoche hier ganz wohl mit der momentanen Handlung übereinstimmt. Die Linien sind gross und weich geführt, die Züge des Gesichts, bei zierlichst conventioneller Behandlung des Haares, ganz in dem typischen Gepräge des früheren Germanismus. Die einfach saubere, in schlichten Tönen gehaltene und mit leicht conventionellen Schatten versehene Colorirung des Blattes hat leider in Etwas gelitten.

Für die Fülle naiver künstlerischer Behandlung im späteren Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts gab eine Handschrift des Heilspiegels (klein Fol.) in der v. Nagler'schen Sammlung reichliche Anschauung und Belehrung. Hier sind stets je zwei einander gegenüberstehende Seiten mit Bildern (zwei auf der Seite) und dazwischen je zwei Seiten mit Text versehen. Der Text beginnt:

Dys bouch den vnghelerden luden ist bereyt
Vnd heyst eyn speigel der menschlichen selicheit
Dar an so mach men proyuen durch wat sachen
Got den menschen salich wolde machen
Wu he vorderuede van des duuels valscheit
Vnd weder salich wart von godes barmicheit
Lucifer irhoif sich teghen syn heilant
Do wart he in de helle vorstoten altsohant
Dar vmme so wolde got den menschen sachen
Das he mit em den val mocht weder machen
Das hasede der duuel vnde dacht an sinen mut
We her en betrughe das ducht em wol gut
He koes vs allen dyrten eyne slangen
De hat eyns menschen hoift vfricht tsu gangen
Dar in so wrachte her tusent liste trogener
Her sprach tsu dem wibe eyn trogenthafte ler
Vnd versochte das wib tsu eirst vnd nicht den man
Her vruchtede das der man im wer tso cloich dar an
Her sochte das wib do he se vant alleyne
Went eyn betruget men bas wen das ghemeyne
Also der tubel evan bracht tsu valle
Dar vmme ir kinder vertumet worden alle.

Die Bilder enthalten, mit Ausnahme der ersten zwei Parte, zuerst stets eine Darstellung aus der Geschichte Jesu oder seiner Eltern, dann drei andre aus dem alten Testament, zuweilen auch aus dem neuen und aus der weltlichen Historie, diese drei mit Bezug und Anspielung auf jenes

erste, z. B. 1) Christus, der das Kreuz trägt; 2) Abraham mit Fackel und Schwert und Isaak, der das Holz zur eignen Opferung trägt; 3) der Weinberg, nach der Parabel, wo der Sohn des Herrn von den ungetreuen Knechten erschlagen wird; 4) Kaleph und Josua mit der ungeheuren Traube. Das Kostüm ist durchaus das der Zeit des Künstlers und in vielen Einzelheiten belehrend; die Patriarchen des alten Testaments erscheinen als wackre Ritter des vierzehnten Jahrhunderts. Die künstlerische Behandlung ist sehr schlicht; es sind einfach colorirte, fast rohe Federzeichnungen auf dem weissen Pergamentgrunde. Von höherem Kunstverdienste ist somit nicht die Rede; aber das heiter Naive, was durch diese Bilder geht, das ächt Volksthümliche der ganzen Darstellungsweise giebt ihnen doch ein eigenthümliches und für jene Zeit vielleicht charakteristisches Interesse.

II.

WERINHER VON TEGERNSEE

und die Bilder seines Gedichtes vom Leben der Maria.

Die folgende Abhandlung enthält den zweiten und dritten Abschnitt meiner Inaugural-Dissertation: „*De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariae ornavit*“ (Berlin, 1831). Der erste Abschnitt, der Versuch einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Einleitung, ist antiquirt und daher hier nicht wieder aufgenommen.

Anfänge von Tegernsee.

Das Christenthum war in Baiern zu Anfange des siebenten Jahrhunderts, von Franken aus, eingeführt worden. So fand Bonifacius schon einen Grund gelegt, auf welchem er auch hier, gegen die Mitte des achten Jahrhunderts, sein grosses Werk der Bekehrung des deutschen Volkes feststellen konnte. Er errichtete unter dem Herzog Odilo und dessen Sohne Thassilo vier Bisthümer, sorgte dafür, dass Kirchen und Klöster gebaut wurden, und legte insbesondere durch die Verbreitung jenes Instituts, welches der heil. Benedict von Nursia im Anfange des sechsten Jahrhunderts gestiftet hatte, den Grund zu einer tieferen geistigen, sowohl wissenschaftlichen, als auch künstlerischen Bildung des Volkes. Denn indem die Regel des h. Benedict im Allgemeinen darauf hinausging, der Unthätigkeit im Klosterleben vorzubeugen, so wird darin unter anderen Beschäftigungen ausdrücklich auch die des Künstlers genannt [1]).

In diese Zeit fällt, gleichzeitig mit der Stiftung einer bedeutenden Anzahl anderer Klöster in Baiern, auch die von Tegernsee [2]). Die Grafen

[1]) *Regula S. Benedicti, c. 57; c. 66.* — [2]) *Hist. fundationis monast. Tegernseensis,* in: *Pezii thesaur. anecdott. eccles. T. III. P. III. p. 475 ff.* — *Restauratio monast. Tegerns. per Ottonem II. Imp.* in den *Monumentis Boicis. T. VI. p. 154.* — M. Freiherr von Freyberg: Aelteste Geschichte von Tegernsee. München, 1822. S. 15.



Adalbert und Otkar, Brüder, aus dem Königsgeschlechte der Agilolfinger, Herren im „Sundergau," stifteten unter dem Herzog Hugibert dies Benedictinerkloster zu Ehren des heil. Quirinus. Im Jahre 754 ward die Klosterkirche geweiht; Adalbert ward Abt über die ersten 150 Mönche, deren Stamm der h. Othmar aus St. Gallen gesandt hatte. Er vermachte der Abtei sein bedeutendes Allode zum Grundeigenthum, und der König nahm sie unter seinen unmittelbaren Schutz. So war sie schon von ihrem Beginn an ein mächtiges Institut; ihr Vorstand hatte im Rathe des Landes und des Reiches Sitz und Stimme.

Unter Karl dem Grossen ward Baiern fränkische Provinz; wie überall in seinen Reichen, so war er auch hier eifrig besorgt für die Einrichtung von Schulen und für die Verbreitung wissenschaftlicher Bildung. Sein Sohn Ludwig gab die nähere Verordnung, dass in den Klöstern der Unterricht der Oblaten von dem der Laien getrennt werden solle. Dass man dieser Verordnung auch in Tegernsee nachgekommen sei, geht aus einer Urkunde hervor, in welcher zehn Scholastiker (Lehrer) genannt werden [1]), eine Zahl, welche für eine ungetheilte Schule dieser Art zu bedeutend sein würde. Es fehlen uns aus dieser Zeit nähere Nachrichten über Tegernsee; aber wenn wir von dem Bildungszustand andrer benachbarter Klöster auf jenes schliessen dürfen, so erfreute es sich eines regen Lebens in den Anfängen der Wissenschaft und Kunst. Doch konnten der bald erfolgende Verfall der karolingischen Herrschaft und die vielfachen Unruhen nicht wohl anders als hemmend wirken. Eben so war König Arnulphs kräftige Regierung zu schnell vorübergehend, als dass sie bedeutendere Folgen für die weitere geistige Entwickelung hätte haben können [2]). Bald auch überzogen die Schaaren der Ungarn das Land, verheerten dasselbe und trieben Tausende der Einwohner als Sklaven hinweg. Viele Klöster gingen in Flammen auf; Tegernsee theilte deren Schicksal. Endlich, im Jahre 955, wurde die Macht der Ungarn vernichtet. Doch der Herzog Arnulf und nach ihm Heinrich von Baiern nahmen jetzt den Klöstern, und so auch Tegernsee, noch das Letzte, was ihnen geblieben war, das Grundeigenthum, und gaben dasselbe an ihre Vasallen, welche jene schweren Kämpfe gegen die Ungarn zu bestehen gehabt hatten.

Tegernsee zu Ende des 10. Jahrhunderts.

Herzog Heinrich gedachte nach dem Tode des Kaisers, Otto I., die Krone an sich zu reissen; aber der Sohn des Kaisers, Otto II., zerstreute schnell und mit Nachdruck Heinrichs Anhang, setzte ihn selbst in Utrecht gefangen und übergab Baiern an seinen Vetter, Otto von Schwaben. Dieser bewirkte die Wiederherstellung von Tegernsee; Otto II. stellte das Kloster unter sein königliches Mundiburdium und belehnte den neu erwählten Abt Hartwich; alle der Stiftung angestammte Rechte und ihr Zuwachs in künftiger Zeit wurden der unbeschränkten Fürsorge des Abtes übertragen;

[1]) Günthner: Geschichte der literarischen Anstalten von Baiern. I., S. 14; u. Freyberg, a. a. O., S. 24, Anm. — [2]) Wir müssen indess erwähnen, dass dieselbe für die Kunstgeschichte Baierns nicht gleichgültig ist. So erbaute er sich eine Residenz zu Regensburg mit grosser Pracht; so schenkte er an das Stift S. Emmeram ein zierliches goldenes, mit Edelsteinen besetztes Feldaltärchen.



den Mönchen wurde eine freie Wahl ihres Abtes gestattet, auch erhielten sie Freiheit von den königlichen Zöllen [1]).

Auf Hartwich folgte im Jahre 982 der Abt Gosbert, der, wie die Chronik von Tegernsee sagt, „aus edelm Geschlechte und berühmt war im Forschen der Wissenschaft, gastfreundlich gegen Jedermann, bei Tage dem Lesen der Schriften, bei Nacht dem Gebete hingegeben, und der diese Kirche mit Gebäuden, Büchern, Glocken, Fenstern, Täfelwerken geschmückt hat“ [2]). Unter ihm begann ein reges wissenschaftliches Treiben; das Studium der klassischen Schriftsteller ward eifrig betrieben, ein wechselseitiger Verkehr mit den Gelehrten andrer Klöster eingeleitet. An der Spitze der Tegernseer Gelehrten stand Froumund, von dessen Eifer für die klassische Literatur eine Reihe auf uns gekommener Briefe und eine Anzahl lateinischer lyrischer Gedichte zeugen [3]); doch spricht sich in diesen Gedichten mehr als blosse Nachahmung jener Muster aus; sie sind nicht ohne eigenen Schwung, auch finden sich in ihnen schon, der fremden Form zum Trotz, frische, volksthümliche Anklänge [4]). Sein Eifer für das Studium und für den Unterricht ging so weit, dass er sich Anfangs sogar weigerte, die Priesterwürde zu übernehmen. So finden wir auch, dass die Schule von Tegernsee eifrig besucht wurde, selbst von Fremden. Die Knaben hatten dort fleissig Bücher zu schreiben. Auch die Kunst, die Handschriften mit gemalten Zierden zu versehen, ward nicht vernachlässigt, wie aus Zeugnissen jener Zeit hervorgeht [5]).

Unter Gosbert finden wir ferner die ersten gemalten Fensterscheiben in Tegernsee, welche durch den Grafen Arnold geschenkt waren, wie aus einem Dankschreiben Gosberts an diesen hervorgeht. „Es ist unsre Pflicht (so schreibt der Abt), Gott für euch anzuflehen, indem ihr unsern Ort durch solche Werke der Ehren erhöhet habt, wie wir weder wissen, dass dergleichen in alten Zeiten vorhanden waren, noch selbst deren zu sehen hoffen konnten. Die Fenster unsrer Kirche waren bis jetzt durch alte Tücher geschlossen. Zu euren glückseligen Zeiten erglänzte der goldgelockte Sol zum ersten Mal durch die, von Malereien buntfarbigen Gläser auf den Platten des Fussbodens unsrer Kirche, und aller derer Herzen, die die Mannigfaltigkeiten des ungewohnten Werkes unter sich erblicken, werden von vielfachen Freuden durchdrungen“ [6]). In Folge dieses Geschenkes wurde in Tegernsee eine Glashütte angelegt, welche bereits unter Abt Beringer, wie wir unten sehen werden, in blühendem Zustande war. Aus dem Schlusse jenes Briefes an Arnold ergiebt sich zugleich, dass in der Schule von Tegernsee auch Unterricht in den Künsten geleistet wurde.

Auch finden wir unter Gosbert die erste Glockengiesserei in Tegernsee, mit Ausnahme von Freising wohl die erste in Baiern. Gosbert bittet einen auswärtigen Freund, „ihm etwas Kupfer, Zinn oder auch Blei zu übersenden, da von all diesen Dingen nichts in den Städten seines Landes zu finden, auch nichts für irgend welchen Preis zu kaufen sei“ [7]). Doch musste das Metall drei Jahre neben der Form liegen, bis Bischof Gotschalk

[1]) *Mon. Boic. VI., p. 154.* — [2]) *Chronicon. Monast. Tegerns.* bei *Pez. a. a. O. III, III. p. 504.* — [3]) bei Pez., a. a. O. VI., I. p. 160 ff. — [4]) So schreibt er z. B. an einen Freund, völlig im Tone des deutschen Volksliedes:

Frater Froumundus Liutoldo mille salutes
Et quot nunc terris emergunt floscula cunctis, —

Pez., a. a. O., p. 172, n. 7. — [5]) Pez., a. a. O. VI., I. p. 189, n. 26. — [6]) Ebendaselbst p. 122, n. 3. — [7]) Ebenda, p. 129, n. 16.

von Freising auf Gosberts Bitten den Künstler Adalrich zur Vollendung des Gusses sandte [1]). Froumund benutzte diese Gelegenheit, um seiner Briefsammlung eine Anweisung „über das Maass des Wachses und der Metalle in den Gusswerken“ [2]) einzuverleiben.

Indess war Kaiser Otto II. in Italien gestorben, im Jahre 982. Jener Herzog Heinrich war alsbald aus seiner Haft entflohen, um den Nachfolger seines Gegners, des Herzogs Otto, den Hezilo, seines Herzogthums wieder zu berauben. Als aber Otto III. zum Kaiser erwählt war, versöhnten sich die streitigen Parteien, Hezilo entsagte und Heinrich, und nach seinem Tode 995, sein Sohn, Heinrich III., erhielt das Herzogthum Baiern. Dieser sah die Nothwendigkeit einer Reform, wie der übrigen Klöster seines Landes, so auch von Tegernsee ein, wo das Gelübde der Armuth nicht gehalten und Vieles aus dem gemeinen Gute zum Nutzen Einzelner verwandt worden war. Gosbert, der diesem Missstande nicht hatte steuern können, bat selbst den Heinrich, demselben abzuhelfen. So ernannte dieser nach Gosberts Tode — mit Umgehung der Wahlfreiheit der Mönche — den Gotthard zum Abt, einen edeln und weisen Mann, dessen Vertrautheit mit den klassischen Schriftstellern des Alterthums wiederum gerühmt wird [3]). Doch wurde ihm von denen, welchen eine strenge Reform nicht anstand, sein Amt bald verkümmert, und nach einiger Zeit gab er dasselbe wieder auf; aber er blieb dessenungeachtet auch später, als Bischof von Hildesheim, noch ein thätiger Freund und Rathgeber der Aebte und Helfer bei Kaiser und Fürsten. Das Kloster aber war in übler Lage: Parteiungen im Innern der Familie, kein Schirmvogt, um dessen Besitzungen vor den Eingriffen räuberischer Hände zu sichern. Der Herzog ernannte hierauf — abermals wider die Wahlfreiheit der Mönche — den Eberhard zum Abt, der zunächst für einen Schirmvogt sorgte, aber durch Kränklichkeit bewogen sich genöthigt sah, schon im Jahre 1004 seiner Würde zu entsagen.

Tegernsee im 11. Jahrhundert.

Nun ward aus freier Wahl der Mönche Beringer gewählt. Unter ihm kam das Kloster durch Kaiser Heinrichs II., des Heiligen, und seiner Gemahlin, der h. Kunigunde, und anderer frommer Leute Schenkungen sehr in Blüthe. Froumund lebte noch; in der Glashütte wurde nicht nur für eignen Bedarf, sondern auch auf Bestellung gearbeitet [4]). Beringer stand auch mit anderen Aebten in künstlerischem Verkehr, so dass man sich gegenseitig brauchbare Künstler zuschickte [5]). Und auch er hat das Seinige zur Verschönerung der Klosterkirche hinzugefügt: „Unter ihm (so heisst es in der Chronik) wurden die Thürme errichtet und die Wände um den Hauptaltar mit Gold und Silber geschmückt. Auch wurde dies Haus durch ihn mit Büchern, Glocken und andrer kirchlicher Zurüstung versehen“ [6]).

Ihm folgte Burchard, der nicht minder sowohl für das Beste des Gotteshauses, als auch für literarische Studien sorgte; und dann 1017 Ellinger: der Liebling Heinrichs und Kunigundens. Durch ihn und durch

[1]) Meichelbeck: *Hist. Frising. I., p. 471, n. 2.* — [2]) Günthner, a. a. O., S. 397. u. Freyberg, a. a. O., S. 291. — [3]) Vgl. Pez., a. a. O., p. 133, n. 1. — [4]) Ebenda, p. 142, n. 4.; p. 144, n. 8. — [5]) Ebenda, p. 146, n. 12. — [6]) Pez. III., III. p. 508.



jenes Gotthard Fürwort erhielt das Kloster bedeutende kaiserliche Schenkungen und besondere Zusicherung des königlichen Schutzes für alle Güter der Abtei[1]). Unter ihm geschieht der ersten Stiftung für den Lehrer (vielleicht der ersten in ganz Baiern) Erwähnung[2]). Er war in Wissenschaft und Kunst erfahren, so dass er in die Naturgeschichte des Plinius die Thiere mit der Feder hineinzeichnete[3]); in Nieder-Alteich und in Tegernsee wurden Handschriften der Bibel aufbewahrt, die er mit Bildern geschmückt hatte[4]). Auch für die Verschönerung des Klosters war er nicht unthätig, indem er die Crypta erweiterte und ihre Gewölbe mit Gemälden versehen und das „Allerheiligste im Haupte der Kirche" (*sanctuarium in capite ecclesiae* — vermuthlich die halbrunde Absis der Kirche) mit einem gewölbten Werke schmücken liess[5]).

Obgleich aber Ellinger sich der besondern Gunst des Kaisers zu erfreuen hatte, so war doch eine ihm feindliche Partei mächtig genug, ihn zweimal seiner Würde zu entsetzen, — das zweite Mal, nachdem die Gebäude des Klosters durch Feuer verzehrt und die Schätze der Kirche durch Räuber geplündert waren, was man ihm zur Last legte. Er wurde 1035 in das Kloster Alteich zu Bussübungen verwiesen und kehrte nachmals nach Tegernsee zurück, um da als Mönch zu leben.

Im Jahre 1048 ward Seyfrid Abt. Auch er erkannte den Werth der klassischen Literatur und sorgte für den Betrieb der Kunst[6]). So wurde unter ihm, von Seiten des Klosters, „für Kaiser Heinrich III. eine grosse Bücherei, mit Gold und Silber, zusammengebracht und mit Schriftwerk stattlich geschmückt"[7]), obgleich sich das Kloster nicht eben in glänzenden Umständen befand. Bedenklichere Umstände traten ein, als das Gerücht sich verbreitete, dass Kaiser Heinrich IV. das Kloster einem Andern zu Lehen geben wolle[8]). Seyfrid aber schrieb dem Kaiser freimüthig seine Meinung darüber. „Wenn jemand (so sagte er) diese Klosterbrüder zu Knechten mache, so werde wahrlich all jene Kunstübung zu Ende gehen, denn die einen Ekel am Leben hätten, würden auch kein Verlangen tragen, zu malen oder zu schreiben"[9]). Er blieb Abt und starb 1068.

Unterdess begannen jene grossen Kämpfe, welche die Regierung Heinrichs IV. ausfüllten und unter denen auch Baiern leiden musste. Schon im Jahre 1053 war Herzog Konrad, dessen üble Verwaltung Unruhen im Lande erregt hatte, wahrscheinlich auf Anstiften des Bischofes Gebhard von Regensburg, vom Kaiser Heinrich III. seines Herzogthums entsetzt und die Herzogswürde dem noch unmündigen Sohne des Kaisers, die Verwaltung des Landes aber an Gebhard übertragen worden. Später wurde der Bischof seiner verrätherischen Umtriebe gegen den Kaiser, seinen Neffen, überführt und dieser übergab die Verwaltung Baierns kurz vor seinem Tode seiner Gemahlin, welche nach einigen Jahren den mächtigen Grafen Otto von Nordheim, aus sächsischer Familie, zum Herzog machte. Aber der Kaiser misstraute ihm, und nicht ohne Grund; er wurde 1070 seiner Würde entsetzt und musste sich nach langer Gegenwehr unterwerfen. Auf Vermittelung des Herzogs Rudolph von Schwaben wurde nun Welf, der Sohn des Markgrafen Azzo von Este, den Baiern aufgedrungen. Nachdem aber der Bann des

[1]) *Monum. Boic.* VI. p. 7. — [2]) Ebenda, p. 16. — [3]) Günthner, a. a. O. S. 192. — [4]) Ebenda, S. 369. — [5]) Pez., III., III. p. 510; *Phoenix Teg.* p. 44. — [6]) Pez., VI., I., p. 241, n. 6. — [7]) Pez., III., III., p. 512. — [8]) Pez., VI., II., p. 239, n. 4. — [9]) Ebenda, p. 236, n. 1.



Papstes gegen den Kaiser ausgesprochen war, spaltete sich, wie ganz Deutschland, so auch Baiern in Parteien; das Volk war auf des Kaisers, der treulose Welf auf des Gegenkaisers, des Rudolph von Schwaben, Seite. Nach Rudolphs Fall wurde natürlich auch Welf seines Herzogthums entsetzt; doch söhnte sich der Kaiser nachmals wieder mit ihm aus und belehnte ihn aufs Neue mit der Herzogswürde, 1097.

Und gerade in dieser sturmbewegten Zeit erlangte das Kloster von Tegernsee durch die rühmliche Verwaltung des Abtes Eberhard II. (1068—1091) einen hohen Glanz. Für Baukunst, wie für die dekorirenden Künste bemüht, stellte er einen Theil des Klosters, der bald nach seiner Ankunft eingestürzt war, wieder her. „Er schmückte den Fussboden im Chore und in der Kirche durch ein Werk aus verschiedenfarbigen Steinen. Er erbaute die Kirche der heiligen Maria und gründete die Basilika des heiligen Michael, über welcher eine Bücherei eingerichtet ward. Er umgab das Kloster mit einer Mauer und schmückte dasselbe mit Gewölben. In der Stadt Gemunden errichtete er eine steinerne Kirche. Auch war zur Zeit dieses Abtes ein Mönch vorhanden, Werinher (I.)[1]), den Einige im freundschaftlichen Verkehr Weczil nannten, der ein kunstreicher Bildner war, und in Schriften und Malereien und den Zierden der Bücher von Gold und Silber geschickt; dieser bereitete der Kirche mit mühevollem Fleisse und unter Zustimmung des Abtes Eberhard eine Tafel, oberwärts dreieckig, aus Gold und Silber und mit Bernstein und Gemmen und Steinen geschmückt, auch fünf gläserne Fenster und ein Gusswerk, aus Erz gemacht und zum Bade geschickt, auf welchem er sich Werinher und auf der Tafel Weczil genannt findet. Eberhard aber, als er das Haus des Herrn mit Täfelwerken, Malereien, Glocken, Büchern, Glasfenstern geschmückt hatte, entschlief im Herrn im Jahre 1091“[2]).

Tegernsee im 12. Jahrhundert.

Unter den beiden folgenden Aebten konnte die von Eberhard gestreute Saat, durch den Frieden und durch die Schenkungen frommer Leute an das Kloster begünstigt, weiter gedeihen. Auch unter Konrad, der 1134 Abt wurde, fand keine wesentliche Hemmung statt, obgleich das Land wieder durch blutige Fehden zerrissen wurde. Welf war nemlich im Jahre 1120 gestorben und Kaiser Lothar hatte dessen Sohne, Heinrich dem Stolzen, seine Tochter zur Ehe gegeben, um sich auf diese Weise gegen seinen Gegner, den mächtigen Hohenstaufen, zu stärken. Lothar starb im Jahre 1137, und Konrad III. von Hohenstaufen, der nun Kaiser wurde, belehnte den Markgrafen Leopold von Oestreich mit Baiern. Gegen diesen kämpfte Heinrich unermüdlich und unbesiegt; nach seinem Tode, 1139, setzte sein Bruder, Welf III., den Kampf fort, auch gegen Leopolds Nachfolger, den Heinrich Jasomirgott. Endlich aber siegten der Kaiser und Heinrich. Der Abt Konrad hielt in dieser Zeit fest am Kaiser, der des Klosters oberster Schutzherr war, und dessen er gegen die Schirmvögte des Klosters bedurfte, welche sich eigenmächtige Beeinträchtigungen erlaubten. Er erwirkte vom

[1]) Dieser Werinher (I.) ist nicht mit dem Camerarius Werinher (II.) oder dem Scholasticus Werinher (III.) zu verwechseln. Von beiden wird unten die Rede sein. Weczil (Wetzel) ist eine nicht selten vorkommende Abkürzung des Namens Werinher. — [2]) Pez., III., III. p. 515.

Papste Eugen die Bestätigung der Freiheiten seines Klosters [1]). Er war ein vortrefflicher Mann, den Wissenschaften und Künsten geneigt (unter ihm lebte schon unser Werinher) und eine Reihe von Schenkungen zeichnet auch seine Verwaltung des Klosters aus. Er starb 1155. Ihm folgte als Abt Rupert, Graf von Neuburg.

Kaiser Friedrich I. hatte indess den widerspenstigen Jasomirgott des Herzogthums Baiern entsetzt und dasselbe an Heinrich den Löwen, Herzog von Sachsen, gegeben. Nach dem Sturze Heinrichs (1180) erhielt Otto von Wittelsbach den grössten Theil Baierns. In diese Zeit fällt das grosse Schisma, welches 18 Jahre lang die abendländisch christliche Kirche arg verwirrte. Auch Baiern spaltete sich in Parteien für den einen oder den andern Papst, welche sich gegenseitig in den Bann gethan hatten; die Folgen dieses Zwiespaltes drückten das Land schwer. Der Abt Rupert suchte dieselben jedoch für sein Kloster und dessen Besitzungen möglichst zu hindern; es ist bewundernswürdig, wie er, ohne mit Alexander zu brechen, den Kaiser zum Freunde behielt. Dieser, die Festigkeit Ruperts in Glaubenssachen ehrend, half ihm zur Wiederherstellung mehrerer Klostergebäude, wies den Schirmvogt, über dessen Gewaltthätigkeit Rupert sich beklagt, in seine Schranken, und verlieh ihm einen grossen Freiheitsbrief, welcher nicht nur die von Kaiser Otto II. der Abtei bewilligten Rechte bestätigte, sondern auch neue hinzufügte [2]). Eben so war das Verhältniss Ruperts zum Papst, von dem er gleichfalls, nach manchen andern Begünstigungen, einen Freiheitsbrief erhielt, welcher der Bestätigung aller früheren kirchlichen Rechte noch neue hinzufügte [3]).

Rupert, erfahren in den Geschäften der Kirche und des Staats, war, wie mit dem Kaiser selbst, so mit mehreren Grossen in näherer Verbindung; unter Andern stand er auch mit dem späteren Schirmvogt des Klosters, Graf Berthold von Andechs, in freundschaftlichem Verhältniss. Zugleich war er demüthig und erneuerte die Sitte, dass am Gründonnerstage die Fusswaschung an 36 Armen von dem Abt und den Brüdern vollzogen und dieselben darauf mit Speise und Kleidung versehen wurden.

Von seiner Theilnahme an Kunst und Wissenschaft haben wir verschiedene Zeugnisse. So beschloss er, die Klosterkirche neu zu bauen, worüber er von dem Domkapitel zu Freising ein Belobungsschreiben erhielt. „Wir loben (so heisst es darin) die Absicht eures guten und ehrenvollen Planes wegen des Baues einer Kirche aus Stein, den ihr begonnen habt, und rathen euch, das alte Gebäude niederzulegen, dies jedoch erinnernd, dass die Abtragung der alten Kirche so vorsichtig geschehe, dass der Altar unbewegt und unversehrt bleibe“ [4]).

Der Probst von St. Pölten in Oesterreich erbat sich von ihm einen jungen, in der Kunst der Malerei erfahrenen Geistlichen. Der Brief lautet also: „Wir erbitten von eurer Gunst, dass ihr jenen, in der Kunst der Malerei wohlerfahrenen Jüngling, der bei euch ist, H. genannt, zu uns sendet, damit wir durch seine Hülfe den Schmuck an Malereien, den wir in unsrer Kirche angefangen haben, unter Gottes Schutz vollenden mögen. Und wie wir in dem begonnenen Werke durch ihn vorschreiten werden, so sind wir in Wahrheit willig bereit, euren Verdiensten vor Gott nachzuste-

[1]) *Mon. Boic. VII., p. 169.* — [2]) Ebenda, p. 174. — [3]) Ebenda, p. 186. — [4]) Pez., VI, II. p. 17, n. 24.

hen. Im Uebrigen werden wir den genannten Jüngling ehrenvoll wieder zu euch zurücksenden" [1]).

Kaiser Friedrich wandte sich an ihn wegen Beschaffung einiger Handschriften. „Wir hören (so schrieb er), dass in deinem Kloster gute Schreiber sind und wir entbehren sehr eines Messbuches und eines Lectionariums. Wir tragen daher deiner Freundschaft auf und bitten inständig, nach dem Maasse, wie du uns ergeben bist, und haben zu dir ein gutes Vertrauen, — dass du uns ein Missale schreiben lassest und in einem zweiten Bande die Episteln und Evangelien nach der Ordnung der Geistlichen" [2]). — Rupert hielt sich nemlich Lohnschreiber zum Copiren der Bücher [3]). Auch waren die Mönche von Tegernsee im Besitz einer besonders guten Tinte, so dass sie von Mönchen andrer Klöster gebeten wurden, ihnen davon mitzutheilen. „Ich hörte (so schreibt ein gewisser H. an seinen Freund Werinher [III.]), dass bei euch Tinte vorhanden ist; darum bittet die Herren, dass ein jeder mir Etwas von seinem Theil zukommen lasse" [4]). — Nicht minder waren sie in der Kunst des Einbindens der Bücher erfahren, so dass ihnen auch in dieser Beziehung Bestellungen von ausserhalb gemacht wurden [5]).

Dass die verschiedenen Wissenschaften, dass lateinische und deutsche Poesie in Tegernsee gepflegt wurden, werden wir im Folgenden beim Werinher sehen; noch ein andres erfreuliches Zeichen für die Beschäftigung mit nationaler deutscher Poesie ist der Brief eines Markgrafen Bertold an Rupert, in dem es heisst: — „Dieweil ein Freund in den Nöthen erfunden wird, und wer ein Freund ist, stets Treue hält, so bitte ich deine Güte und deine Liebe, so wie ich ein gutes Vertrauen auf dich habe, dass du meinem Wunsche geneigt sein mögest und mir das deutsche Büchlein vom Herzoge Ernest überlassest, damit es schleunig für mich abgeschrieben werde. Nach der Abschrift soll es sofort an dich zurückgesandt werden. Ich aber werde, wenn du dies thust, willig und bereit in Allem sein, was Sache der Freunde ist" [6]).

Vorzüglichen Glanz endlich verschaffte dem Kloster der Besitz zweier Männer gleiches Namens, des Scholasticus Werinher und des Camerarius Werinher. Beide nennen sich in der Unterschrift einer Urkunde nebeneinander [7]).

Werinher (II.) von Aufhofen, der Camerarius, Verwalter der Vorräthe und Gelder des Klosters, zugleich auch Custos und Sacratista, machte sich als Wohlthäter um das Kloster verdient, indem er sein Vermögen auf den Ankauf liegender Gründe und auf Vermehrung des Kirchenornats verwandte. Seiner geschieht in der Chronik und in den Urkunden ehrenvollste Erwähnung. „Ihm allein (so heisst es in der ersteren) war es zu den Zeiten des Abtes Konrad, während des von dem Erzbischofe von Salzburg verhängten Interdictes, seiner Frömmigkeit halber verstattet, die Messe zu lesen. Er starb im Jahre 1199" [8]).

[1]) Pez., VI., II., p. 16, n. 21. — [2]) Pez., VI., I., p. 409, n. 4. — [3]) Pez., VI., II., p. 11, n. 24. — [4]) In der unten zu erwähnenden Tegernseeischen Handschrift. — [5]) Pez., a. a. O., p. 15, n. 14. — [6]) Ebenda, p. 13, n. 2. Das Büchlein vom „Herzog Ernst" scheint das dem Heinrich von Veldeck beigelegte Werk gewesen zu sein, dessen Fragmente von Hoffmann (Fundgruben, I., S. 228) herausgegeben sind. — [7]) *Mon. Boic. VI., p. 131.* — [8]) Pez., III., III., p. 521. Mon. B. VI., p. 122.

Der Scholasticus Werinher.

Wir wenden uns nunmehr zu dem Scholasticus Werinher (III.), dem eigentlich diese Abhandlung gewidmet ist. Sein Geschlecht, das Jahr und der Ort seiner Geburt sind nicht bekannt, sehr wenig von seinen Schicksalen. Aus einem seiner Briefe, die auf uns gekommen, ersehen wir, dass er schon seine früheste Bildung in Tegernsee erhalten hat[1]. In einem andern Briefe, der an den Abt Konrad, Ruperts Vorgänger, also noch in Werinhers Jugend geschrieben ist, beklagt er sich darüber, dass er die Gunst des Abtes verloren habe, und bemüht sich, dieselbe wieder zu erlangen. Der Brief ist, gewiss nicht ohne Absicht, in einem möglichst eleganten lateinischen Style nach der Weise jener Zeit, in einem eigenthümlichen, zum Theil durch Reime verbundenen Parallelismus der Sätze und mit wirklichen Versen am Schlusse geschrieben. Wir geben die Form in der folgenden Uebertragung des Briefes thunlichst wieder: —

„Seinem Herrn und Vater Konrad verheisst W. die Wachsamkeit täglichen Gebetes und die Beständigkeit treuen Dienstes.

„So oft, mein Herr, ich es mir zurückrufe, wie ihr bisher mich truget umschlungen von den Banden eurer Väterlichkeit, so oft fühlt mein Geist sich erfüllt von übergrosser Freudigkeit. Denn häufig muss ich es bei mir erwägen, wie ihr mich von Kindheit an ernährtet im Schoosse des Erbarmens und der Gnade, wie ihr den Genährten stärktet mit der Milch der Liebe und dem heilbringenden Brode des Glaubens, den Gestärkten auch auf alle Weise unterwieset nach dem Vorbilde eures Umganges. Daher kann ich es nicht denken, wo oder wie ich eurer Ehrwürdigkeit Augen hätte mögen kränken. Und was ihr einst knüpftet mit den Banden solcher Gnade, — nun, nach gelösten, ja zerrissenen Banden, stiesset ihr es auf öde Pfade. Dies aber sage ich darum zumeist, weil, als ich euch am Nächsten stand, ich nach abgelegter Ruthe den Stab der Züchtigung nicht schwerer empfing, als ich jetzt empfangen will das gezückte Schwert und den Pfeil, der auf mich sich kehrt. Gott ist mein Zeuge, dass ich ihn durch keine neue Schuld beleidigt habe. Ich weiss und bin gewiss: ehe mischen sich Himmel und Erde, eh' eure einstige Huld gegen mich gänzlich gewandelt werde. Gewiss, mein Herr, ihr seid von eurer Ehrwürdigkeit Sitz ein wenig herabgestiegen und lieht euer Ohr eines Schmeichlers Lügen; aber dass er ausgestossen werde von euch, bitte ich weinend, kniefallend zu Gott, auf dass, wer es sei, der mich gedacht in Leid zu setzen, es erkenne: eurer Huld Siegel sei nimmer zu verletzen. Denn wie wenig ich selbst vermag: eure Gnade bringt wieder den Tag, da sich zerstreut die Wolke der Traurigkeit und ich erleuchtet werde vom Strahle der Fröhlichkeit. Ich schicke euch diesen Gesandten, einen bescheidenen und gewandten, dass er gewinne eure Güte und vor eurem Zorn mich behüte:

Du von edelm Geschlechte, von schimmernden Steinen der ächte,
Du der Sprachen Meister, ein Licht der weisesten Geister,
Hehr vor Allen gestaltet, der aller Tugenden waltet, —
Was noch soll ich dir sagen? was zagen vor dir und klagen?" [2]

[1]) Pez., VI., II., p. 20, n. 4. — [2]) Pez., VI., I., p. 377, n. 136.

Jener ersterwähnte Brief Werinhers ist ebenfalls noch aus der Zeit Konrads. Er ist an den Prior und den Convent von Tegernsee gerichtet und aus einem fremden Kloster geschrieben, was, wenn wir einen der folgenden Briefe damit verbinden, das Kloster St. Peter zu Salzburg gewesen zu sein scheint. Werinher wurde daselbst, aus uns nicht näher bekannten Gründen, zurückgehalten. Dieser Brief, in drangsalvoller Stimmung geschrieben, lautet also:

„Dem ehrwürdigen Prior R. und dem hochverehrten Convente des heiligen Quirinus entbietet der arme und geringe W. mit innigsten Gebeten so ergebenen, wie schuldigen Gehorsam.

„Wenn es auch scheint, dass ihr, Väter und Herren, mein kleines Dasein wie eine Fehlgeburt, die aus dem Schoosse der Mutter ausgestossen wird, schon seit langer Zeit aus den Eingeweiden eurer Frömmigkeit von euch gethan habt; so wollet ihr dennoch sonder Zweifel erkennen, dass mein Herz mit euch Allen, durch das unauflösliche Band einer natürlichen und wahren Liebe, auf das Engste verbunden ist. Ich selbst erfreue mich bis jetzt, durch Gottes Gnade, glücklicher Erfolge; aber dass der Blick eurer Erhabenheit mir, wie es wohl billig wäre, in keiner Weise zugewandt ist, schmerzt mich tief. Denn von mehreren Seiten ist mir berichtet worden, dass ihr mich nicht in so freundlichem Andenken habt, wie es doch sein sollte, gleich als ob ich die Aufträge, ja die Befehle und die weisen Mahnungen eurer Gesandtschaft gering achtete und zu meiner Mutter, das heisst: zur Tegernseeischen Kirche, der ich doch geweiht bin und der ich es schuldig bin, dass ich lebe, durch deren Milch ich auch von der frühesten Kindheit an erzogen bin, zurückzukehren mich weigerte. Wenn ihr dies jedoch nach eurer Einsicht sorglicher betrachten wolltet, so werdet ihr gegen mich vielleicht nicht also zürnende Gedanken behalten, da ich unter allen Umständen eurer Erhabenheit Schüler bleibe und schon längst zu dem Orte meines ersten Eintrittes in den klösterlichen Stand zurückgekehrt wäre; aber ich kann es nicht. Denn wenn ich, die Flucht ergreifend, zu euch zurückkehre, so werde ich unserm Ruhme beiderseits einen schändlichen Makel anheften. Wenn ich aber durch mich selbst die Erlaubniss zu erhalten versuche, so vermag ich in keiner Weise, wie ich durch die Erfahrung gelernt habe, weder den Abt noch die Congregation zur Gewährung meines Wunsches zu bewegen. Dies und Aehnliches könnt ihr durch euren Bruder Per., den ihr allein zu mir sandtet (denn wenn ihr noch sonst einen geschickt haben solltet, so weiss ich nichts davon), durch ihn, sage ich, könnt ihr es vollständiger in Erfahrung bringen, falls ihr der brüderlichen Liebe, die ihr mir sonst erwiesen habt, noch gedenken wollt. Aber weil ihr, wie ich höre, sagt, dass ihr so vieler Mühen für mich überdrüssig seid, so wage ich es von eurer Heiligkeit, da ihr mich einen Unwürdigen und Undankbaren scheltet, nichts mehr zu hoffen. Und doch halte ich es eures Mitleidens nicht für unwürdig, für denjenigen thätig zu sein, dem nur das *idem velle et idem nolle* am Herzen liegt und der, wenn euch Trauriges zustossen sollte, was nicht geschehen wolle, abwesend mit dem Leibe, aber bei euch mit dem Geiste, in Wahrheit mit euch leiden wird“ [1]).

Werinher empfing hierauf das folgende Schreiben:

„Der Convent, welcher in Tegernsee in Christo versammelt ist, entbietet dem Bruder W. seine brüderliche Liebe.

[1]) Pez., VI., II., p. 20. n. 4.

„Wir haben, durch Mitgefühl bewogen, deiner Brüderlichkeit zu schreiben beschlossen und wir sind dazu auch durch deine Erfolge in den Wissenschaften bewogen worden, während uns dein Abfall von uns in jeder Beziehung bestürzt gemacht hat. Weil wir aber, deine Rückkehr erwartend, vernommen haben, dass dies auf keine Weise durch dich geschehen könne, so ist es unsre Absicht, dich, weil du unser Bruder bist, zurückzurufen. Wie jedoch dies Geschäft zu behandeln ist, lass uns aufs Schleunigste durch den Ueberbringer dieses schriftlich wissen, denn unser Herr, der Abt, ist Willens, es nach Gebühr zu fordern, keinen aber deinethalb demüthig zu bitten“ [1]).

Es mag sodann ein nachdrückliches Schreiben des Abtes von Tegernsee an das Kloster, welches den Werinher zurückhielt, erfolgt sein und die Sache zu dem erwünschten Ziele geführt haben. Ein Schreiben der Mönche von St. Peter zu Salzburg ist allem Anschein nach dasjenige Actenstück, welches den Schluss dieser Verhandlungen, so weit sie vorhanden, ausmacht. Wir fügen auch dies hinzu:

„Dem ehrwürdigen und mit aller Ehre zu umfassenden Herrn, dem Abte Konrad, und seinen Söhnen in Christo, welche unter den Feldzeichen des heiligen Quirinus kämpfen, entbietet die arme Heerde des heiligen Petrus die Aufrichtigkeit des Gebetes und die Wahrheit des Gehorsams.

„Dieweil ihr ein Name dessen, was das Rechte ist, und, zum Zeugniss der Frömmigkeit aller Orten, Christi ein guter Geruch seid, freuen wir uns, und dass euch nichts Widriges von den Winden des Nordens anhauche, dagegen kämpfen wir mit allen Kräften. Denn in den Zweigen der Liebe, in denen ihr gegründet steht, sind auch wir beschlossen, und weil wir in dem Unsrigen das Geringere haben würden, sorgen wir mehr um das Eure, als um das Unsrige. Wir senden euch diesen euren Bruder, der aber auch der unsrige ist, den W., in der Abwesenheit des Herrn Erzbischofes und unseres ehrwürdigen Abtes, von denen wir ihn zur Bewahrung empfangen haben, sorgenvoll und fast neidvoll zur Stunde zurück, und wir würden ihn nicht zurücksenden, nur dass wir glauben, dass er ohne Säumen zur Herrschaft eurer Väterlichkeit wiederkehren müsse. Er aber, demüthig und sehr ehrenvoll bei uns wohnend, hat uns durch seinen Umgang und sein Wissen und seine Werke [2]) dargethan, welches die Zucht seiner eigenen Brüderlichkeit sei, und hat auch die erfreulichste Freundschaft zu seinem Kloster unsern Herzen eingeprägt“ [3]).

Näher ist, wie schon bemerkt, die Ursache der Misshelligkeit, um die es sich in diesen Briefen handelt, nicht angegeben. Doch erkennen wir daraus — wie schon im Allgemeinen ihr Klang uns in die Eigenthümlichkeiten des klösterlichen Lebens jener Tage zurückführt — in Werinher einen jungen reichbegabten Mann, dessen Besitz diesem oder jenem Kloster nicht gleichgültig war, der aber auch, im jugendlichen Drange, ein wenig zu sehr seine eignen Wege gegangen sein mochte und dem es nicht erspart blieb, sich durch strenge Erfahrungen für das Leben zu stählen. Jugend und dichterische Wärme mögen ihm auch, wie diese bedenklichen Verhältnisse, so jene Ungelegenheit bereitet haben, durch welche sein oben bezeichnetes Schreiben an den Abt Konrad veranlasst war. Ist uns doch

[1]) Pez., VI., II., p 56, n. 94. — [2]) *„Operibus declaravit.“* Unter *Opera* sind hier, nach der Schreibweise der Zeit, künstlerische Werke zu verstehen. — [3]) Pez., VI., I, p. 374, n. 132.



selbst eine, einem Mönche nicht eben völlig zukommende Uebung in der Abfassung von Liebesbriefen, von seiner Hand, erhalten. Hievon wird weiter unten die Rede sein. —

Werfen wir nunmehr einen Blick auf Werinhers Wirksamkeit und seine Leistungen, so erscheint auch er uns zunächst als ein Mann klassisch gelehrter Bildung. Er spricht sich gelegentlich darüber aus, dass man, um einen guten lateinischen Styl zu schreiben, nicht den barbarischen Vorschriften des Mönches Albericus, den der Bischof Benno von Meissen als den beredsamsten Mann seiner Zeit geschildert hatte, folgen, sondern sich nach Priscians grammatischen Institutionen und nach Cicero, Macrobius, Sallust und Terenz bilden solle[1]). Auch bittet ihn ein Mönch aus Benedictbeuern, ihm die Glossen zum Macrobius und Virgils Georgica zuzuschicken[2]).

Er selbst hatte eine Poetik, eine Lehre des Verskampfes (Regulas Rhythmimachiae) geschrieben[3]) und sich als lateinischer Dichter besonders durch ein umfassenderes dramatisches Gedicht — freilich nicht in antiker Form, sondern nach zeitgemässer Weise in Reimversen — ausgezeichnet. Dies ist das Osterspiel von der Zukunft und der Vernichtung des Antichrist *(ludus de adventu et interitu Antichristi)*[4]), als dessen Verfasser er wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit bezeichnet wird. Indem das Spiel besonders auf die Darstellung grosser festlicher Aufzüge und Kämpfe berechnet ist, geht die Handlung nur in einfachen, doch nicht selten grossartigen Zügen vor sich und giebt zugleich mit wenig Strichen ein Bild der Zeitverhältnisse. Es besteht aus drei Theilen; der erste dient zur Verherrlichung des Kaiserthums (ein Umstand, der, wie sich unten näher ergeben wird, auch für Werinher als Verfasser spricht). Zuerst treten auf die symbolischen Figuren des Heidenthums, der jüdischen Synagoge und der christlichen Kirche, nebst dem römischen Kaiser und den andern Königen. Der Kaiser verlangt, dass alle Könige ihm unterthänig sein und Tribut zahlen sollen. Aus den Worten seines Gesanges kann man ungefähr den damaligen Begriff des Kaiserthums kennen lernen; sie beginnen:

Sicut scripta tradunt historiographorum,
Totus mundus fuerat fiscus Romanorum.
Hoc primorum strenuitas elaboravit,
Sed posterorum desidia dissipavit.
Sub his Imperii dilapsa est potestas,
Quam nostrae repetit potentiae majestas.
Reges ergo singuli prius instituta
Nunc Romano solvent Imperio tributa.
Sed quod in militia valet gens Francorum,
Armis imperio rex serviat eorum.

Frankreich, welches sich weigert, wird in einer Schlacht überwunden und muss den Vasalleneid leisten. Die andern Könige unterwerfen sich ohne Kampf. Dann kommt der Antichrist, der die Völker durch Ueberredung, Geschenke oder Gewalt — die Deutschen aber, nachdem seine Geschenke von ihnen verworfen und sein Heer von ihnen in der Schlacht besiegt worden, nur durch den Trug falscher Wunder — an seine Göttlich-

[1]) Pez., VI., I., p. 265. — [2]) Pez., VI., II., p. 55, n. 93. — [3]) Ebenda, n. 92. — [4]) Herausgegeben bei Pez., II., III., p. 185 ff. Vergleiche das Programm von J. G. V. Engelhardt über das Osterspiel, Erlangen, 1831.



keit glauben macht und ihnen den Eid der Treue abnimmt. Er verfolgt die Kirche und tödtet die heiligen Propheten. Aber plötzlich schlägt ihn ein Blitzstrahl nieder, die Seinigen entfliehen, und die Könige und Völker wenden sich wieder zur Kirche.

Mit Werinhers deutschem Gedichte vom Leben der Maria ist dies Osterspiel nicht wohl zu vergleichen, da gerade das lyrische Element, das in jenem besonders bedeutend ist, hier keine Stätte gefunden hat. Nur etwa der Gesang der Propheten dürfte als Parallelstelle aufzuführen sein. Er lautet:

Verbum Patris habens divinitatem
In Virgine sumpsit humanitatem,
Manens Deus effectus est mortalis
Semper Deus effectus est temporalis.
Non Naturae usu sic testante
Hoc factum est, sed Deo operante.
Nostram sumpsit infirmitatem,
Ut infirmis conferret firmitatem.
Hunc Judaei mortalem cognoverunt,
Immortalem quem esse nescierunt.
Nec sermoni, nec signis credidere:
Sub Pilato Christum crucifixere.
Moriendo mortem mortificavit,
A Gehenna credentes liberavit.
Hic surrexit, vere non moriturus,
Regnat semper, in proximo venturus.
Hic saeculum per ignem judicabit,
Universos in carne suscitabit,
A reprobis salvandos separabit,
Malos damnans bonos glorificabit.

Die Handschrift, welche das Osterspiel enthält, ist von Werinhers eigner Hand geschrieben [1]). Auf dasselbe folgt darin ein lateinisches Frühlingsgedicht, ein *Carmen vernale*, auch wohl von ihm, das, freilich in ziemlich spielender Weise, die Stimmen von allerlei Thieren nachzuahmen sucht. — Unter den Briefen, die dieselbe Handschrift enthält, findet sich ferner ein Liebesbrief, von einem Mädchen an den Geliebten gerichtet, lateinisch, mit eingereihten deutschen Versen, dessen Abfassung von den Sprachforschern ebenfalls dem Werinher mit Zuversicht zugeschrieben wird. Wir geben den Schluss dieses ergötzlichen kleinen Stückes, nach der Schreibweise der Handschrift: — „Friunt, volge miner lere: div nemach dir gescaden nieth: wande warest du mir nieth liep, *ego permitterem te currere in uoraginem, ut ita dicam, ignorantie et cecicatis.* Des ne bist abe du nieth wert, *quia in te sunt fructus honoris et honestatis.* Ih habete dir wol mere gescriben, niv wan daz du bist also wole getriben, *quod scis colligere de paucis.* Statich unde salich du iemer sis."

Das Hauptwerk Werinhers, welches ihn als Dichter und als Künstler

[1]) Die Handschrift ist aus der Bibliothek von Tegernsee in die königl. Bibliothek von München übergegangen. Sie enthält ausser dem Osterspiel auch die im Obigen mitgetheilten Briefe und Andres. Vergl. über sie das eben erwähnte Programm Engelhardts, p. 21, f.



zugleich auszeichnet, ist sein episches, mit Bildern versehenes Gedicht vom Leben der Maria. Hierüber wird weiter unten das Nähere folgen. — Sonst werden auch noch andre Gedichte von ihm aufgeführt[1]).

Die Bilder einer Biblia Pauperum, welche sich in Tegernsee befand, glaubte man ebenfalls als eine künstlerische Arbeit Werinhers bezeichnen zu dürfen, der grossen Aehnlichkeit zufolge, welche sie mit den Bildern im Leben der Maria hatten[2]).

Endlich erscheint Werinher, wie in andern Wissenschaften, so namentlich auch in der Geographie erfahren. Er verfertigte unter Anderm eine Karte, wozu ihm Rupert auf Bitten eines Freundes die nöthige Unterstützung angedeihen liess[3]).

In seinem Alter sehen wir ihn den friedlichen Geschäften des Gartenbaues hingegeben. Er legte Gärten mit nützlichen, heilbringenden und wohlriechenden Kräutern, wie in Tegernsee, so auch in Benedictbeuren an. Wir ersehen dies unter Anderm aus einem an Werinher gerichteten Briefe, der im Uebrigen zugleich ein wahrer Panegyrikus auf die Fülle seiner Weisheit und seiner Tugenden ist und uns eine Andeutung giebt, wie er, nach jenen Stürmen seiner jungen Zeit, sich das höchste Gut geistiger Ruhe zu eigen gemacht hatte. Es mag, in diesem Betracht, genügen, den Anfang des Briefes folgen zu lassen: —

„An W., den liebenswürdigen Philosophen Christi und den gelehrtesten Kämpfer des lorbeerbekränzten Heerführers Quirinus, von F., dem untersten der Brüder des heiligen Benedictus und dem unwürdigen Schüler seines Vaters.

„Wenn wir uns auch freuen der Tugend und der Weisheit Gottes in dieser glückseligen Congregation und in dem liebevollen Beisammensein der Freunde, so ist unser Liebstes doch die besondre Süssigkeit des Bundes mit Dir, gelehrtester Meister, dessen starkes Gebet, nach unsrer Zuversicht, auch für uns das Meiste gelten wird und von dem wir, treulicher als von zahllosen Freunden, Alles hoffen. Denn es herrschen in Dir, der Du der Schrein des himmlischen Geldes bist und der Tugenden sorglichste Amme und Hüter, evangelische Demuth und deren Wurzel, vollkommene Liebe, von denen entsprossen sind die beiden Zwillingsschwestern, die auf Deinen Weg kamen und bei Dir blieben, Erbarmen und Wahrheit. Sie umfassest Du, geraden Schrittes zum Centrum der Glückseligkeit emporstei-

[1]) *Eccardi catechesis Theotisca*, pag. 112. — [2]) Günthner, a. a. O. S. 369. — [3]) Pez, IV., II., pag. 55, n. 92. Günthner (S. 298) hält diese Karte für die sogenannte Peutinger'sche Tafel und giebt dafür seine Gründe an. Mannert in seiner Ausgabe derselben (*Tabula Itineraria Peutingeriana, primum aeri incisa et ed. a Fr. Chr. de Scheyb 1753, denuo cum codice Vindoboni collata, emendata et nova C. Mannerti introductione instructa studio et opera Academiae lit. reg. Monacensis, Lipsiae 1824*) übergeht Günthners Angabe mit Stillschweigen und sagt nur (S. 21), der Verfertiger sei ein nicht weiter bekannter Mönch des 13. Jahrhunderts. Die drei menschlichen Figuren, welche hier bei der Darstellung von Roma (Segm. V.), von Constantinopolis (Segm. VIII.) und von Antiochia (Segm. X.) vorkommen, sind in dieser Ausgabe zu ungenau wiedergegeben, so dass sich über den Styl der Zeichnung keine nähere Bestimmung fassen lässt. Die Form der Kronen jedoch, die sie tragen, ist minder einfach, als die in den Bildern des Lebens der Maria und erinnert in der That mehr an das 13. Jahrhundert. Auch sind die vorkommenden Bäume, die zwar sehr klein gezeichnet sind, nicht stylisirt, was bei Werinher stets der Fall ist.

gend und nicht der aufblähenden Wissenschaft, sondern der auferbauenden Liebe zuschreitend, mit wahrem Herzen in des Glaubens Fülle." U. s. w.[1]).

Im Jahre 1197 scheint Werinher gestorben zu sein[2]).

Tegernsee nach Werinher's Zeit.

Der Abt Rupert war schon 1186 gestorben nachdem er noch vom Papst Urban einen neuen Freiheitsbrief für das Kloster erhalten hatte[3]). „Mehrere der Gläubigen aber, welche Ruperts Grab besuchten, haben es bekannt, dass sie an demselben Genesung von körperlichen Uebeln gefunden haben[4])."

Abt Manigold, der 1189 gewählt war, erhielt von Kaiser Heinrich VI. eine neue Bestätigung des Freiheitsbriefes, den Friedrich I. dem Kloster gegeben[5]). Unter ihm brachen wieder Unruhen und Kriege über das Land herein, und auch Tegernsee ward von den Flammen verheert. Sein Nachfolger, der Abt Heinrich I., dem Friedrich II. denselben Freiheitsbrief bestätigte und der die Schutzherrschaft des Klosters an Kaiser und Reich übertrug[6]), hielt dasselbe lange Zeit (er war Abt von 1217—1242) in gutem Stande. Doch unter seinen Nachfolgern gerieth es durch schlechte Wirthschaft allmählig in Verfall; äussere Umstände traten hinzu, welche den Einfluss dieses Klosters, wie der meisten Benediktinerklöster auf geistige Kultur, wo nicht aufhoben, doch bedeutend verringerten.

Denn wenn im Innern der Klöster mit dem dreizehnten Jahrhundert, — insbesondere wohl durch die grössere Bereicherung, welche ihnen die Kreuzzüge brachten — an die Stille des wissenschaftlichen Eifers eine Menge unnützer religiöser Ceremonien trat, so bildete sich dagegen in den Städten die sich nunmehr erhoben, ein dritter Stand, der Kunst und Wissenschaft nicht wie ein todtes Erz in verschlossenen Zellen aufbewahrte, sondern dieselben ausprägte, damit sie auch im Leben selbst Geltung bekämen. Es bildete sich gleichzeitig, im Gegensatz gegen den Benediktiner-Orden, ein neuer geistlicher Orden, der der Franciskaner, dessen Absicht es war, sich dem Leben des Volkes anzuschliessen. Es entstanden endlich in den Städten selbst hohe Schulen, so dass auch der Besuch der Klosterschulen mehr und mehr abnahm.

Werinher's Gedicht vom Leben der Maria.

Das deutsche Gedicht des Werinher vom Leben der Maria, dessen mit Bildern verzierte Handschrift sich in der Bibliothek des Herrn von Nagler zu Berlin befindet[7]), ist bereits im Druck erschienen[8]). Die der Herausgabe beigefügten Kupfer enthalten keins der interessanteren Bilder.

Das Gedicht besteht aus drei Gesängen. Werinher nennt sich im Anfang des zweiten Gesanges:

[1]) Pez., III., III., pag. 643, n. 13. — [2]) Günthner, a. a. O., S. 302. — [3]) *Mon. Boic.*, VI., pag. 189. — [4]) Pez., III., III., pag. 521. — [5]) *Mon. Boic.*, VI., pag. 195. — [6]) Ebenda, pag. 205. — [7]) Gegenwärtig in der königl. Bibliothek zu Berlin. — [8]) Werinher, eines Geistlichen im XII. Jahrhundert, Gedicht zur Ehre der Jungfrau Maria. Herausg. von Oetter. Nürnberg und Altdorf, 1802. Vgl.: Von der Hagen und Büsching: Lit. Grundriss zur Geschichte der deutschen Poesie. Berlin, 1822, S. 251. Hoffmann, Fundgruben, I. S. 242.

Der Pfaffe heisset Wernher,
Der des Liedes begann . . .
Der ist auch von Christo
Zu einem Evangelisten
Gesegnet und geweihet.

Evangelist bedeutet — im Gegensatz des Epistlers — einen Diaconus, dessen Amt es war, das Evangelium zu verlesen und zu erklären. Auch giebt er am Schlusse des Gedichtes genau die Zeit der Abfassung desselben an:

Da die Zeit des Schisma
Dreizehn Jahre bestanden war
Bei dem Papst Alexander,
Dass die drei andern Herren
Ihm bestritten den Stuhl,
Dass er führerlos fuhr
Auf dem Land und auf dem Meere
Mit gar geringem Heere;
Da die römischen Reiche
Stunden gewaltiglich
In des Kaisers Friedrichs Hand
Und er Polen das Land
Bezwang mit Heerfahrt,
Da ihm Gott Sieg gewährte,
Da wurden die Lieder alle drei
Gedichtet unter dessen.

Dies ist das Jahr 1173, in welchem Friedrich I. einen Zug nach Polen machte [1]). Denn obschon das Schisma bereits 1159 begonnen hatte, so waren doch erst zu Anfang des Jahres 1173, als der Dichter diese Notiz niederschrieb, dreizehn Jahre verflossen, weil nemlich die Wahl Alexanders III. und seines Gegenpapstes Victor II. erst gegen das Ende des Jahres 1159 vor sich gegangen war.

Weitere Angaben über den Dichter sind uns zwar nicht gegeben; doch dürfen wir nicht zweifeln, dass derselbe mit jenem Scholasticus Werinher von Tegernsee ein und dieselbe Person sei, da man sich, wie wir bereits oben gesehen haben, in Tegernsee mit der nationellen deutschen Poesie beschäftigte; da sonstige poetische Arbeiten Werinhers, selbst eine Art Anleitung zur Poesie von ihm vorhanden sind, uns aber von einem andern oberdeutschen Dichter Wernher zu dieser Zeit nichts bekannt ist; da in den gleichzeitigen Tegernseer Manuscripten selbst eines Diaconus Werinher Erwähnung geschieht; und da endlich der Dichter des Lebens der Maria die bei der damaligen Kirchenspaltung gewiss höchst seltene Ansicht des Abtes Rupert von Tegernsee zu theilen scheint, der, wie wir sahen, dem Papste Alexander in kirchlichen, dem Kaiser in weltlichen Dingen gleich treu ergeben war und mit beiden befreundet blieb; denn er giebt in den angeführten Schlussversen nur dem Alexander, nicht dessen drei Gegnern, den „drei andern Herren," den Titel des Papstes; und spricht zugleich mit hoher Achtung vom Friedrich [2]).

[1]) *Godefridi, monachi S. Pantaleonis apud Colon. Agripp. annales* bei *Freher, Script. Rer. Germ.* I., p. 333. Vergl. v. Bünau, Leben und Thaten Friedrichs I., S. 222. — [2]) Ebenso, wie auch der Dichter des Osterspiels die kaiserliche Macht hoch verehrt.

Dass die in unserer Handschrift enthaltenen Bilder von dem Dichter selbst herrühren (oder wenigstens, wie wir unten sehen werden, Copien der seinigen sind), unterliegt noch weniger einem Zweifel. Es sind im Obigen Beispiele zur Genüge beigebracht, wie in jenem Zeitalter die verschiedenen Richtungen der geistigen Production, wissenschaftliche und künstlerische, sich in einem und demselben Individuum zu vereinigen pflegten und wie namentlich die Schreiber der Werke sich auch ihre künstlerische Ausstattung angelegen sein liessen. Ebenso einige bestimmte Aeusserungen, dass auch Werinher, neben seinen literarischen Verdiensten, sich künstlerisch bethätigt hatte. Es liegt auf der Hand, dass er die äussere Zier seines Werkes keinem andern übertragen haben wird, wenn er sie selbst zu beschaffen im Stande war. Es ist ferner zu bemerken, dass das Talent, welches sich in der Mehrzahl dieser Bilder ausspricht, wenn sich dasselbe auch noch nicht hinlänglich frei zu bewegen vermochte, doch dem eigenthümlichen poetischen Schwunge des Gedichtes sehr wohl entspricht. Es ist endlich noch, als ein Umstand von wesentlicher Bedeutung, hervorzuheben, dass diese Bilder nicht, wie in ähnlichen gleichzeitigen Werken, z. B. in der Handschrift der Eneidt des Heinrich von Veldeck auf der Königl. Bibliothek zu Berlin oder in dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg zu Strassburg, auf eignen, vom Texte gesonderten Blättern oder, wie in der Wolfenbüttler Handschrift des Wilhelm von Oranse, auf besondern Seiten oder, wie in verschiedenen Handschriften des Welschen Gastes und in den Heidelberger Fragmenten des Wilhelm von Oranse auf dem Rande der Seite gezeichnet sind, so dass sich hier überall die Arbeiten des Schreibers und des Zeichners trennen; sondern dass sie den Text, zuweilen sogar mitten im Satze, unterbrechen, — eine Freiheit, welche keineswegs eine blosse Zufälligkeit zu sein scheint, sondern vielmehr zeigt, wie der Dichter den Punkt, da sich ihm die Handlung zu einem bestimmten Bilde gestaltete, fest hielt, um das Bild alsbald auszuführen [1]).

Das Gedicht selbst erzählt das Leben der heil. Jungfrau bis dahin, wo sie den Heiland geboren hat, was auch die eigentliche That derselben ist. Es zerfällt, wie bemerkt, in drei Theile, von denen der erste die Geschichte ihrer Geburt nach langer Unfruchtbarkeit ihrer Mutter Anna, der zweite die Geschichte ihrer Verheirathung mit Joseph und die Verkündigung, der dritte die Trübsale, die sie wegen ihrer unerklärlichen Schwangerschaft erlitten hat, die Geburt des Herrn, die sieben grossen Zeichen bei dessen Geburt, die Flucht nach Aegypten und die Heimkehr enthält.

Was den Ursprung dieser Geschichte betrifft, so sagt Werinher, dass Matthäus dieselbe zuerst in hebräischer Zunge geschrieben habe, von wo sie durch S. Hieronymus auf den Rath des Chromatius und Heliodorus übertragen sei:

In das sanfte Latein:
Das Wasser ward da zu Wein,
Die Milch verwandelt sich in das Oel.
Da er uns schrieb also wohl.

[1]) Auf dieselbe Weise unterbrechen auch die Zeichnungen der Heidelberger Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat den Text, so dass auch dieser zugleich als der Zeichner zu betrachten sein dürfte.

Darauf habe er die Geschichte in deutsche Rede übertragen, damit Alle, die Gottes Kinder sein wollen, auch die Laien und Frauen, dieselbe lesen möchten; doch erklärt er sich, seiner sündigen Bürde wegen, für unwürdig, von der reinen Königin zu sprechen, und wagt es nur im Vertrauen auf die Gnade Gottes, welcher, der Armen wegen, als ein Mensch von sündlich menschlichem Leibe geboren worden sei.

Der epische Theil des Gedichtes, welcher durch jene Eintheilung in drei Lieder eine feste geschlossene Gestalt erhielt und das Interesse mit der vorschreitenden und sich allmählig lebendiger entwickelnden Handlung mehr und mehr in Anspruch nimmt, wird zuweilen, und zwar besonders in den vorderen Theilen, wo die Handlung eben noch minder bewegt ist, durch lyrische Stellen unterbrochen, in welchen uns die Persönlichkeit des Dichters auf eine liebenswürdige Weise entgegentritt. Eine hohe Begeisterung für die Königin des Himmels, welche die Braut und die Mutter Gottes ist und der die Engel dienen, ein andächtiges Staunen vor dem göttlichen Geheimniss der unbefleckten Empfängniss, zugleich aber eine heilige Scheu vor dessen Erforschung und eine tiefe Demuth vor ihrer Reinheit, wodurch sie die Schuld der Eva gesühnt hat, tritt uns hier entgegen, in alle dem aber eine solche Innigkeit und ein so vertrauenvolles Hingeben, dass uns der Mariendienst des Mittelalters dadurch in seiner ganzen Lieblichkeit entfaltet wird.

Dass aber der Dichter nicht zu denen gehört, welche in mönchischer Abgeschlossenheit und Entäusserung alles menschlichen Gefühles das höchste Ziel ihrer Bestimmung fanden, sondern dass sein Gedicht, jener lebenvollen Zeit gemäss, frisch auf dem Grunde des Lebens erwachsen ist, beweist nicht nur die Innigkeit, welche das Ganze durchdringt, sondern auch im Einzelnen eine Reihe kleiner Züge, die ein warmes Gefühl für die umgebende Natur und die Verhältnisse des Lebens andeuten und ihm fasst unbewusst entschlüpft zu sein scheinen. Und fast noch mehr beweisen dies diejenigen Stellen, in denen er sich der Poesie des Volkes gegenüberstellt, dadurch aber zugleich darlegt, wie seine eigene poetische Bildung eben auf dem Grunde der letzteren beruht. So heisst es im Anfang des ersten Gesanges:

Das Panier, das gute,
Das eingebunden ruhte,
Entrollt nun ward es gebracht
Zu der Heeresmacht,
Dass die christliche Schaar
Gesammt musste eilen dar,
Zum geistlichen Sturm
Gegen den Lindwurm,
Da der Sieg zu kämpfen war.

So im Anfange des dritten Gesanges:

Wie die Ritter zur Fahne
Stark müssen siegen
In allen Kriegen,
So sollen wir zu dem Sterne
Zuflucht haben gerne,
Der das christliche Heer
Bringet über der Sorgen Meer,

Aus des Teufels Banden
Zu den freudereichen Landen,
Da Gott selbst ist die Sonne,
Ist der Tag, ist die Wonne,
Die kein Dunkel schändet
Und die sich nimmer wendet. —

Wir gehen jetzt über zu dem Aeussern der Handschrift, worin uns das Gedicht aufbehalten ist, und zu den Bildern, die dasselbe zieren.

Die Handschrift des Gedichtes.

Es ist eine Pergamenthandschrift in klein Quarto, 91 Blätter, 23 Zeilen auf jeder Seite. Die Schrift zeigt eine kleine, etwas breite und ziemlich vollendete neugothische Minuskel, welche wir nicht gut vor den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts setzen dürfen. (Hieraus ergiebt sich schon, dass diese Handschrift nicht Original sein kann.) Die drei Gesänge fangen mit grossen buntgemalten Anfangsbuchstaben an, die Absätze mit kleineren rothen; sonst finden sich keine grossen Buchstaben. Die Reime sind nicht abgesetzt, sondern nur durch Punkte bezeichnet; eine weitere Interpunktion ist nicht vorhanden.

Die Bilder, deren 85 sind, nehmen zumeist ein wenig über die halbe Seite ein. Die Gegenstände sind mit Umrissen von schwarzer und rother Farbe gezeichnet; diese verschiedenen Farben wurden angewendet, theils um das Nackte (welches immer mit schwarzen Umrissen gezeichnet erscheint) von den Gewändern, theils um die verschiedenen Gewänder selbst, namentlich bei gedrängten Gruppen, zu unterscheiden [1]. Höchst selten, und besonders nur in den ersten Bildern, ist ein Theil derselben mit einer andern Farbe ganz ausgefüllt. Häufig kommt Gold in Heiligenscheinen, Kronen, Mützen, Säumen, Silber in Waffen und andern Geräthen vor. Der Grund des Bildes dagegen ist farbig [2]: ein blaues Viereck, eingeschlossen von einem grünen Rahmen, und zwischen beiden ein schmaler weisser Streif; nur einige Male kommt hier rother Carmin vor. Das Ganze wird abermals umfasst von einem halb goldnen, halb silbernen Rahmen.

In den Gesichtern sind die Unterlippe durch einen rothen Strich, die Backen durch rothe Flecke bezeichnet.

Den dargestellten Personen sind ihre Reden häufig in langen Bändern mitgegeben, welche sie in der Hand halten. Diese Reden sind, wie der Text, in Versen, doch nicht aus diesem entlehnt und von andrer Hand geschrieben.

Text und Bilder sind sehr wohl erhalten; die Farben, besonders das lichte Zinnoberroth der Umrisse, in vollkommener Frische. Silber und Gold sind als Blättchen aufgelegt; das Gold ist gut erhalten, das Silber nachgeschwärzt.

Das Buch hat nicht mehr den alten Einband. Die Blätter sind bei dem zweiten Binden, um sie zu vergolden, neu beschnitten worden, wodurch

[1] Andere gleichzeitige Miniaturen sind zuweilen in Umrissen von noch mehreren Farben gezeichnet. — [2] So dass eine gewisse Aehnlichkeit mit jenen antiken Vasenmalereien entsteht, bei denen die Figuren auch nur durch Umrisse angedeutet, der Grund dagegen mit einer dunkeln Farbe ausgefüllt wurde.



auf dem zweiten Blatte von der Ueberschrift des Bildes, welches das Urtheil des Salomon vorstellt, das erste Wort weggeschnitten und nur noch das Wort SALEMONIS stehen geblieben ist. Auf dem neuen Deckel von braunem Leder ist auf jeder Seite ein doppelter Adler mit der kaiserlichen Krone mit Gold aufgedruckt. Diese Krone gleicht derjenigen, mit welcher Kaiser Karl IV. auf Münzen und sonst abgebildet wird: woraus hervorgeht, dass das Manuscript wahrscheinlich einst einer kaiserlichen Bibliothek angehörte. Vor seinem jetzigen Besitzer gehörte es dem H. v. Senckenberg, der es aus dem Schilter'schen Nachlass mit dessen sämmtlichen Schriften gekauft hatte [1]).

Der Text, wie wir schon oben sahen, sowie die Bilder sind Copie, was sich auch aus manchen Irrthümern in Schrift und Zeichnung nachweisen lässt. So heisst es im Text:

Oett. S. 163, 7, — Cod. Bl. 62 a., 15.
zeiser statt *cheiser.*

Oett. S. 216, 8, — Cod. Bl. 86 a., 4.
des frŏte sih diu maget mit dem alten.
daz er scholte. . . .
daz unschuldige christes blut.
(fehlt der Reim, vermuthl.: *behalten.*)

Und verschiedener anderer Beispiele mehr.

So heisst es ferner in den Spruchversen der Bilder: beim Bilde 9 (Oett. Fig. 4 zu S. 35), wo Joachim, der Vater der Maria, traurig, weil ihm Gott Nachkommenschaft versagt zu haben scheint, zu dem Engel, den er nicht kennt, spricht: *Herre da bin ich ein suntich man. dem . . . . dehein' frŏde gan.* Hier fehlt in der durch den Nimbus des Engels unterbrochenen Verszeile ein Wort, vermuthlich: *got.* — Beim Bilde 31 (zu S. 104 bei Oett.), wo Maria zu ihren Gesellschafterinnen, die sich während der Abwesenheit des Joseph, ihres Gemahls, gegen sie vergangen hatten und, von einem Engel zurecht gewiesen, knieend um Verzeihung bitten, spricht: *frowen stet vf vnt lat den nit. d'engel hat gescheiden dem strit,* — statt *den strit.* Und Anderes mehr.

Auch in den Bildern selbst sind Irrthümer, indem Einzelnes, was den korrespondirenden Theilen zufolge z. B. mit rother Farbe gezeichnet sein müsste, mit schwarzer gezeichnet ist; was dem besonnenen Meister schwerlich zur Last gelegt werden dürfte.

Wenn wir nun noch den Umstand hinzunehmen, dass in den Spruchversen der Bilder eine ältere Handschrift als die des Textes sich zeigt oder nachgeahmt wird (indem z. B. das lange s am Schluss der Worte hier noch vorherrscht, was im Text nicht mehr der Fall ist), so ergiebt sich daraus, dass, obgleich das Manuscript jünger ist als Werinher, doch die Bilder nicht etwa von dem Abschreiber oder von einem Andern, der gleichzeitig mit diesem wäre, erfunden sind, sondern dass ihnen ältere Originale zu Grunde liegen, so dass unsere obige Annahme, dass Werinher der Erfinder derselben sei, dadurch nicht umgestossen, sondern eher nur bekräftigt wird.

[1]) Oettinger in der Vorrede, S. VI.

Die Bilder der Handschrift.

Die Bilder stellen, als Beleg zu dem erzählenden Theile des Gedichtes, Begebenheiten aus dem oben geschilderten Leben der Maria und ihrer Vorfahren dar; hier zum ersten Mal in dieser Vollständigkeit und Mannichfaltigkeit und mit derselben Liebe, welche diesen Stoff später zu einem Lieblingsgegenstande der Künstler des Mittelalters gemacht hat[1]).



(Wundererscheinung bei Christi Geburt.)

Was nun das Charakteristische dieser Bilder betrifft, so fehlt es bei den menschlichen Figuren vorerst allerdings an einer sichern Kenntniss der Verhältnisse und des Ebenmaasses. Die Körper sind zwar nicht zu lang, aber um die Hüften meist zu schmal, die Köpfe dagegen meist etwas zu gross und schwer; die Stellungen sind zuweilen so verschoben, dass man, obgleich das Nackte fast gar nicht vorkommt, doch nur eine geringe Kenntniss von der Struktur des menschlichen Körpers annehmen darf; auf der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes ist indess an den nackten

[1]) Die allgemeine Verbreitung der Marienbilder in den Kirchen findet erst mit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts statt. So beschlossen die Serviten im Jahr 1233, dass ihre heiligen Gebäude mit einem Bilde der Maria versehen werden sollten. (S. *Archangelo Gianio: Annales Ordinis Servorum B. M. V., T. I., L. I., c. 7, pag. 23.*) Hierin traten ihnen die Franziskaner (S. *Wadding*, *annales ordinis Minorum*, und *Greiderer*, *Germania Franciscana* [illegible] mehreren Stellen) und andere Orden bei.



Körpern der Kinder schon eine gewisse Angabe der Muskeln. Die Geberde des Gesichtes ist häufig, wo es nicht die Darstellung einer besondern Leidenschaft gilt, monoton. Was die Anordnung der Gewänder betrifft, so spricht sich in derselben zwar im Ganzen noch der alte byzantinische Styl aus, doch macht der früher übliche Parallelismus in den Falten schon einer eigenthümlich eckig gebrochenen Manier Platz. Künstliche Anordnung der Gruppen findet hier, wie bei allen Werken jener Zeit, nicht weiter statt; die Figuren sind einfach neben und halb hintereinander gestellt.

Auf der andern Seite aber sehen wir den Maler in sofern als Herrn über seinen Stoff, als er überall im Stande ist, seine Aufgabe klar und deutlich darzulegen und selbst, was besonders schwierig sein dürfte, das gegenseitige Verhältniss ruhig Sprechender bestimmt auszudrücken. Sodann



(Verkündigung Mariä.)

finden wir zuweilen eine nicht unglückliche Individualisirung in den Köpfen, z. B. in den Köpfen der Hirten, der Kriegsknechte beim Kindermorde, der Gefangenen, die aus dem Kerker losgelassen werden, u. A. m.

Vorzüglich gelungen, unter Bedingnissen, wie die eben angedeuteten, sehen wir die Darstellung der Leidenschaften und Affekte, besonders des Schmerzes; hier nimmt die Geberde des Gesichts, die Haltung des Körpers wie der Arme und Hände, der Wurf in den Falten einen grossartigeren und freieren Charakter an, der sich bis zum ganz Ungewöhnlichen steigert und ein Denkmal ist von dem kräftigen Geiste des Meisters, der, ob er gleich noch gebunden war durch jene überlieferten Formen und obgleich ihm, wie seinen Zeitgenossen, noch eine nähere Kenntniss von den Ver-

hältnissen des menschlichen Körpers mangelte, sich doch so frei zu bewegen im Stande war und auf diese Weise um die Befreiung der Kunst und um ihre weitere Ausbildung die grössten Verdienste hat. Ich erwähne hier besonders einer Darstellung der Verdammten nach einer Vision der Maria, und einer Darstellung der klagenden bethlehemitischen Mütter [1]). Beide, mit den Mitteln, welche uns gegenwärtig zu Gebote stehen, ausgeführt, würden dem grössten Meister nur zum Ruhme gereichen. Nicht minder glücklich ist der Künstler in heiteren Darstellungen, in welchen sich häufig eine grosse Innigkeit ausspricht, z. B. in der Darstellung der Seligen nach einer zweiten Vision der Maria. Hier stossen wir nicht selten auf gar liebliche Gestalten. Mit besondrer Grazie hat der Künstler die Gestalt der jungen Maria entworfen; so namentlich in dem Bilde, wo Maria vor den Bischöfen und Freiern erscheint, nachdem Gott bereits durch das Wunder mit der Taube ihr Schicksal entschieden hat. Zart und lieblich, wie die Verse des Textes,

> Da stand sie wie die Blume,
> Die an der grünen Wiese
> Fern sprenget ihren lichten Schein, —

ist hier die Gestalt der Maria vorgeführt.

Und wohl können wir es, im Anblick solcher Bilder, begreifen, wie in dem ersten Gedichte jener Zeit — dem Liede der Nibelungen — bei der Schilderung des herrlichsten Helden im schönsten Momente seines Lebens folgender Vergleich angewendet ward:

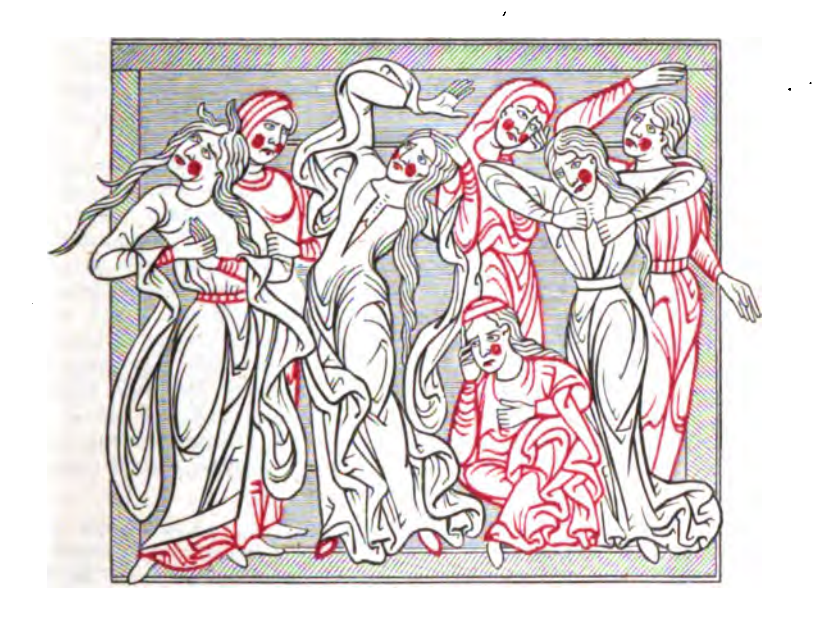
> Da stand so minniglich das Sigemunden Kind,
> Als ob er wär entworfen an ein Pergament
> Von gutes Meisters Künsten. —

Das in diesen Bildern dargestellte Kostüm ist nach der Sitte des Mittelalters durchweg das der Zeit, und in den bedeutenderen Punkten übereinstimmend mit dem im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg [2]).

Die Männer tragen eng anliegende Hosen, welche meist den ganzen Fuss bedecken, zuweilen auch — bei untergeordneten Leuten — nur bis an die Knöchel reichen, so dass sie mit blossen Füssen gehen; zuweilen kommen, wohl als besondrer Schmuck, auch Halbstiefel vor. Darüber eine Tunika mit Aermeln, welche nach dem Range, nach dem Staat und nach dem Bedürfniss (z. B. der Reisenden und Krieger) von verschiedener Länge ist. Häufig wird eine doppelte Tunika getragen, von denen zuweilen die obere gar keine oder nur sehr kurze Aermel hat; zuweilen ist sie an der Seite aufgeschlitzt und die Borten, besonders unten, häufig mit Gold, Stickerei und Steinen geschmückt. Der Gurt um die Tunika ist durch das überhängende Obertheil derselben in der Regel verdeckt. Zuweilen wird um den Arm ein Ring getragen. Der Mantel besteht entweder aus einem grossen Stück Zeug nach Art der Toga, welches meist um den Leib gewunden und um die Schulter geschlagen wird, — was jedoch nur nach den aus früherer Zeit überlieferten Bildern, wo für Christus, die Apostel

[1]) Siehe den beiliegenden Holzschnitt. — [2]) Engelhardt: Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenberg oder St. Odilien im Elsass, im XII. Jahrhundert; und ihr Werk *Hortus deliciarum*. Mit zwölf Kupfertafeln in Fol. Stuttgart und Tübingen, 1818.





Die klagenden Mütter von Bethlehem,
aus Werinhers Gedicht vom Leben der Maria.

und Patriarchen und für die Engel [1]) das antike Kostüm beibehalten war, in die unsrigen eingeführt zu sein scheint; oder er ist kleiner, nur bis gegen die Knöchel gehend, mit einem kurzen, zurückhängenden Kragen und mit besonders bezeichnetem Futter [2]).

Der Kopf ist meist unbedeckt; als Kopfbedeckung kommen bei den Hirten und Kriegern runde Hüte mit etwas breiterem Schirm, sonst auch, bei vornehmeren Personen, kostbare Mützen vor. Auch Reifen und Bänder werden zum Schmuck im Haar getragen. Die Krone besteht aus einem breiten goldenen Reif, der mit Steinen geschmückt ist und über der Stirn ein erhabneres Schildchen hat. Der Scepter ist ein Stab mit einer grossen Kugel an dem oberen Ende, welche zuweilen wieder zierlich geschmückt erscheint. Die Beobachtung des gleichzeitigen Costüms geht soweit, dass die Juden zuweilen in derselben spitzen Mütze erscheinen, welche sie im Mittelalter zur Unterscheidung von den Christen tragen mussten [3]). — Die Priester tragen entweder eine kegelförmige Mütze, die etwas höher, als die sonst gebräuchliche ist, oder sie haben den Mantel über den Kopf geschlagen; auch tragen sie zuweilen die Dalmatica mit den weiten, bis an den Ellenbogen reichenden Aermeln, unten reich besetzt und an den Seiten ein wenig aufgeschnitten; zum Opfern haben sie ein grosses Messer mit auswärts gebauchter Schneide.

Die Wappnung des Kriegers, welche hier nur bei der zusammenstürzenden Statue des Mars vorkommt, besteht aus einem Kettenhemde mit Aermeln und Kettenhosen. Der Schild des Mars ist klein, von abgerundet dreieckiger Form. Der Helm scheint eine cylinderartige, oben wenig abgerundete Form zu haben, mit unbeweglichem Visir, in welchem nur Löcher für die Augen sind; dagegen im Hortus deliciarum sich nur eine einzelne Schiene über Nase und Mund von dem mehr kegelförmigen Helme herunterzieht. Ueber dem Kettenpanzer liegt eine ärmellose Tunika, welche im Hortus deliciarum nirgend vorkommt. Das grosse breite Schwert hängt an einer eigenen breiten Koppel um die Lenden.

[1]) Die Engel werden, wie im Hortus deliciarum, in der Gestalt von Jünglingen und mit grossen Flügeln dargestellt. Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts scheint diese Art der Darstellung verlassen zu sein und schon von da ab die Sitte zu beginnen, die Engel als Kinder zu bilden, wie sich aus Bertholds, eines Franziskanermönchs († 1272) Teutschen Predigten, hsgbn. von Kling, Berlin 1824, ergiebt, wo es heisst: S. 184: *„Ihr seht wohl, dass sie allesammt sint junkliche gemalt, als ein kint, das da funf jar alt ist, swa man sie malt.“* — S. 238: *„Die sint alter, danne sehsig hundert jar, und swa man sie malt, da malt man sie anders niht, danne als ein kint, das da funf jar alt ist.“* — S. 282: *„So malet man die engele — da seht ihr wohl, swa man sie malt, das man sie eht anders niht enmalt, wan als ein kint von funf jarn, als junklich, oder von sehsen.“* — [2]) So wie in dem Hortus deliciarum, S. 79. — [3]) Durch diese Mütze werden sie in den Bildern des Heidelberger Sachsenspiegels (Bl. 12 b, 13 b, 19, 24) bezeichnet. Und wenn im Text des sächsischen Landrechts selbst von dieser Auszeichnung nichts steht, so heisst es doch im schwäbischen (349. XII. 45. 46, — in Schilter's *Thesaurus* II. p. 154) ausdrücklich: „Die Juden sulen gespitzet hüte tragen in allen steten, da si sint, wan damit sint si uzgezaichent vor den Cristen.“ Durch diese Tracht findet man auch an andern Orten bei den Darstellungen von Begebenheiten der heil. Geschichte die Juden bezeichnet. Einen altfranzösischen Psalter aus dem XIII. Jahrhundert, in dessen Miniaturen derselbe Fall eintritt, hat Docen im Kunstblatt, 1820, Nro. 76 beschrieben.

In Bezug auf das Reiten bemerken wir nur, dass der Sattel mit den hohen Lehnen mit zwei Gurten um den Leib des Pferdes befestigt ist.

Neben dem auf dem Throne sitzenden König steht in der Regel der Schwertträger, der das Richtschwert, aufwärts gerichtet, aber in der Scheide mit um dieselbe gewundener Koppel im Arme hält. Oder der König selbst hat das Schwert, nach Art des Richters, quer auf dem Schoosse liegen [1].

Alte Männer gehen mit Stöcken, welche einen sehr grossen runden Knopf haben, oder mit Krückstöcken.

Von den Hirten bei der Anbetung trägt einer einen Pelz nach Art einer Casula; er hat Horn und Schaufel.

Die Frauen tragen in der Regel ein Untergewand mit engen Aermeln und darüber ein Obergewand mit weiten und lang herabhängenden Aermeln, welches entweder kürzer ist als jenes, und dann in der Regel mit reichen Borten besetzt, oder lang nachschleppt und beim Gehen vorn ein wenig aufgehoben wird. Das Gewand ist enger anschliessend, so dass in der Regel der Gurt sichtbar ist. Die Frauen tragen einen Mantel, der ganz dem oben beschriebenen gleicht. Die Jungfrauen haben lang herabhängendes Haar, den Kopf zuweilen mit einem Mützchen bedeckt. Die Weiber haben einen Schleier, unter dem bei Festlichkeiten, wie es scheint, auch hier das Haar niederhängt. Maria hat ausser dem Schleier noch eine Art geistlicher Casula.

Das Christkind in der Krippe ist eng in Windeln eingewickelt.

Was an häuslichen und andern Geräthschaften, — Sessel mit dem darauf liegenden Polster, Fussbänke, Schreibepulte, Bücher, Leuchter u. s. w. — vorkommt, entspricht ganz den im Hortus deliciarum dargestellten. Auf dem Bette liegt man, wie dort, in einer Tunika, mit dem Mantel bedeckt.

Auch die Architekturen tragen ganz das Gepräge jener Zeit: rundbogige Gewölbe, rundbogige Fenster, runde Kuppeldächer und Säulen mit abgerundeten Knäufen, welche eine schwere Blätterverzierung haben. Eben so spricht sich, im Text, in dem eigenthümlich dicken und schweren Ranken- und Blätter-Ornament der gemalten Buchstaben, womit die drei verschiedenen Bücher beginnen, derselbe Styl, welcher den leichteren Formen des an den Spitzbogenstyl sich anschliessenden Ornaments vorangeht, aus.

Indem die Perspektive meist noch sehr mangelhaft ist oder vielmehr fehlt und die Landschaft nur angedeutet wird, etwa durch einen Baum, so zeigt sich eben in den Zeichnungen der Bäume nicht, wie im Hortus deliciarum, eine leichte aber unsichere Nachahmung freier Naturformen, sondern eine bestimmte, ornamentartige Ausführung; ein Umstand, der unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen dürfte.

Die Nacht wird zweimal durch einen halben silbernen oder goldenen Ring bezeichnet, in welchem das erste Mal Mond und Stern, das zweite Mal sechs Sterne dargestellt sind. So wird im Sachsenspiegel ein bestimmter Zeitraum durch die angegebene Zahl, welche von einfachem oder doppelten Kreise eingeschlossen ist, vorgestellt [2].

Die Sonne wird bei der Begebenheit, da sich bei Christi Geburt ein goldener Ring um dieselbe zeigt, als strahlendes Haupt eines Jünglings dargestellt [3], jenen Personificationen von Sonne und Mond bei Vorstellungen

[1]) Sachsenspiegel, Bl. 10, b. Kopp, Bilder und Schriften der Vorzeit. I. S. 88. — [2]) Kopp, a. a. O., S. 56. — [3]) Vergl. das oben, S. 32, mitgetheilte Bild.

des gekreuzigten Heilandes entsprechend. So dürften auch ein Paar Stellen des Textes zu beachten sein, in denen das Gerücht personificirt gedacht wird, z. B.:

> **Das Märe da Federn gewann.**
> **Von der Frauen wohlgethan,**
> **Weit flog es durch die Gassen.**

Auch diese deuten auf das mehrfach vorkommende Uebertragen antiker Anschauungen in die Kunst des Mittelalters. —

Vergleichen wir nun diese Bilder mit andern gleichzeitigen Miniaturen, so finden wir dieselbe Manier, die Gegenstände in verschiedenfarbigen Umrissen auf gefärbtem Grunde darzustellen, auch in mehreren andern, in Handschriften enthaltenen Bildern. Ausser einigen Büchern heiligen Inhalts, die mir früher zu Gesichte gekommen, ausser einer englischen Handschrift, von deren Bildern Dibdin einige leider zu flüchtige Umrisse mitgetheilt hat [1]) und ausser der oben erwähnten, von Günthner für ein Werk des Werinher gehaltenen Biblia pauperum, nenne ich hier besonders jene schon erwähnte Handschrift einer oberdeutschen Bearbeitung der Eneidt des H. von Veldeck auf der königl. Bibliothek zu Berlin [2]), deren sehr zahlreiche Miniaturen ganz auf dieselbe Weise verfertigt sind, und in denen sich dieselbe stylisirte, ornamentartige Darstellung der Bäume, hier auch der öfters vorkommenden Thiere, zeigt. Auch möchte noch eine Handschrift, welche auf derselben Bibliothek sich befindet und Legenden und andre Schriften theologischen Inhalts, zuletzt die Paraphrase des Hohenliedes von Willeram enthält [3]), hieher zu rechnen sein; denn wenn in den Miniaturen dieser letzteren jener farbige Grund noch fehlt, so scheinen diese Bilder nur unvollendet (wie auch einige derselben noch gänzlich fehlen). Auf dem dritten Blatte dieser Handschrift, vor dem Anfang des Textes, steht folgende, nach der Form der Buchstaben gleichzeitige Notiz: „*Hic liber est Gotscalci de Lambach*“ [4]).

Dies berechtigt uns vielleicht, eine eigenthümliche oberdeutsche Schule anzunehmen, deren Hauptmoment jene typisch festgestellte, stylisirte Manier der Darstellung, wohin im weiteren Sinne auch der farbige, teppichähnliche Grund gehört, sein würde [5]). Im Hortus deliciarum der Herrad und in den Zeichnungen der erwähnten Heidelberger Handschrift vom Gedicht des Pfaffen Chunrat, wo diese Stylisirung in den Nebendingen fehlt und freiere aber ganz unsichere Formen eintreten, würde sich sodann vielleicht ein eigenthümlicher rheinischer Styl zeigen.

Ob diese Meinung sich weiter wird begründen lassen, und welche Bedeutung diese verschiedenen Schulen in der Kunstgeschichte des Mittelalters haben mögen, dürfte sich freilich erst bei fortgesetzten Studien über diesen Gegenstand ergeben.

[1]) *Dibdin*, *Bibl. Decameron I. f. d. p. LXXVIII. f.* — [2]) *Ms. Germ. fol. Nro.* 282. Vergl. die folgende Abhandlung. — [3]) *Ms. theol. lat. quart. Nro. 140.* Vergl. oben S. 7, 10. — [4]) Lambach ist ein ehemals bairischer, jetzt österreichischer Ort. — [5]) Unabhängig von dieser Manier bleibt die Freiheit des Gedankens und der Erfindung, welche oben beim Werinher gerühmt wurde.



III.

DIE BILDERHANDSCHRIFT DER ENEIDT

in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

(Gelegenheitsschrift vom Jahr 1834, abgedruckt in der Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst,“ 1836, Nro. 36—38.)

Zur Einleitung.

.... Es war um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, als in Deutschland sich eine Blüthe des Lebens zu entwickeln begann, wie sie vorher nicht geahnt und wie sie, in gleicher Harmonie, bei uns nicht wieder gesehen ward.

Die Jahrhunderte-langen Kämpfe zwischen Kaiser und Papst, wenn auch noch nicht beendet, hatten bereits zu dem Ergebniss geführt, dass keine von beiden Mächten zum unbehinderten Despotismus berufen war. Der Friede, den Friedrich Barbarossa und sein grosser Gegner Alexander III. im Jahr 1177 zu Venedig geschlossen hatten, war der feierliche Ausspruch dieses Ergebnisses. Das grosse Frühlingsfest, welches der Kaiser im Jahr 1184 zu Mainz feierte und von dessen Herrlichkeit uns noch in alten Gedichten die Kunde erhalten ist[1]), bezeichnet den Beginn des neuen Frühlings, der über Deutschland heraufgezogen kam und der in der Freiheit des Einzelnen — vor weltlichem Drucke durch den Papst, vor geistlichem durch den Kaiser geschützt — wurzelte. Schon sangen die ersten Lerchen, den vollstimmigen Chor der Minnesinger einleitend; schon erstanden epische Gedichte, denen bald ein Nibelungenlied, ein Parcival, ein Tristan folgen sollten; schon bereitete sich eine Baukunst vor, die man nachmals verächtlicher Weise „gothisch“ benannt hat und deren wunderbare Majestät wir jetzt mit all unsern Schulregeln noch nicht ausgemessen und begriffen haben.

Die Malerei ist, wie alle übrigen bildenden Künste, ein Kind der Baukunst; aber sie kann sich erst selbständig entwickeln, wenn diese in vollendeter Gestalt erschienen ist. Denn indem sie das Auge in ihre Fernen und Tiefen hineinzieht, so zerbricht sie gewissermaassen die architektonische Umgränzung des Raumes und hebt deren Wirkung wiederum auf. Ihre Blüthe musste somit in eine spätere Zeit fallen, als die der Baukunst. Doch giebt es eine Gattung der Malerei, — eine Vorstufe, die doch ihre eigenthümliche Ausbildung hat, — welche sich den architektonischen Gesetzen anschmiegt, ihre Gestalten feierlich symmetrisch ordnet, und den ferneren Raum hinter den Gestalten durch einen Teppich oder Goldgrund abschliesst. Diese Gattung der Malerei entwickelt sich mit der Baukunst Hand in Hand, und auch sie hat im Mittelalter treffliche, in Deutschland leider noch so wenig beachtete Werke hervorgebracht.

So zeigt sich denn auch in der Malerei gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts ein eigenthümlicher Lebensdrang. Durch die Byzantiner

[1]) Z. B. Eneidt bei Myller, v. 13021 sqq.

war, während der wilden Kämpfe des früheren Mittelalters, die Ausübung dieser Kunst, waren die ältest christlichen Typen erhalten und nachmals dem germanischen Occident eingeimpft worden. Aber es war nur eine leere, todte Schale. Wie ein müssiges Ornament, wie ein willkürlich zu deutendes Symbol erscheinen uns diese Gebilde; wir können fast nur durch gelehrte Conjecturen und Combinationen auf die grossartigen Absichten der ursprünglichen Erfinder schliessen. Der Sinn für Formenschönheit war dabei fast gänzlich verloren.

Erst in der Zeit, von der ich spreche, beleben sich diese Gebilde aufs Neue. Gesellige Zustände und Handlungen, Affekte und Leidenschaften bestrebt man sich wiederum auszudrücken und es gelingt häufig, in Betracht der sehr geringen Kunstmittel, auf eine wohlverständliche Weise. Diese Kunstmittel freilich, und nicht etwa unsre heutige Bildung, müssen wir im Auge behalten, wenn wir die Bestrebungen jener alten Künstler genügend würdigen wollen. Der wesentlichste Einfluss auf diese erste Erneuerung der Malerei ist der erwachenden nationalen Poesie zuzuschreiben. Während in den Kirchen byzantinischen Styles, bis zur vollständigen Einführung des gothischen, die byzantinische Malweise beibehalten ward, während dieselbe überhaupt an den kirchlichen, traditionell überlieferten Darstellungen länger haften musste, finden wir eine ungleich grössere Freiheit bereits in den Bildern, welche die ältesten Handschriften deutscher Gedichte begleiten.

Ich führe dich in die einsame Zelle eines oberbairischen Benediktiner-Klosters. Ein reicher Mann hat bei dem Kloster, wie dergleichen oft geschah, eine Abschrift der Eneidt (Aeneïde) des Heinrich von Veldek bestellt; er wünscht dieselbe, zur eignen Ergötzung und Erbauung, reich mit Darstellungen und Verbildlichungen des Inhalts ausgeschmückt zu sehen. Ein wohlgeübter Bruder Schreiber ist vom Prior mit der Abschrift beauftragt, der Bruder Maler versucht sein Glück an den Bildern. Letzterer ist in der alten Schule gebildet. Vielleicht hat er Einiges von den prachtvollen Bilderhandschriften gesehen, die Kaiser Heinrich II. hochheiligen Andenkens dem Domstifte von Bamberg verehrt [1]), und die, wie es scheint, von griechischen Künstlern ausgeführt sind. Dies sind freilich, der saubersten Pinselführung zum Trotz, keine sonderlichen Vorbilder für aufstrebende Talente; die grauenvollen Ungeheuer, welche darin den Namen menschlicher Gestalten führen, können nur dazu dienen, den wenigen guten Geschmack, welchen man allenfalls hinzubrachte, zu verderben. So mag es eben hier geschehen sein. Unser Maler zeigt von Hause aus überhaupt wenig Talent für die Form, und einzelnes direkt Krüppelhafte erinnert bedeutend an jene Bamberger Musterbilder. Aber um so interessanter ist es, wie der Maler sich mit diesen mangelhaften Mitteln zu behelfen weiss, um doch seine Gedanken und Gefühle klar und verständlich auszudrücken, klarer und verständlicher, als es in den meisten, zum Theil besser gezeichneten Werken seiner mitstrebenden Zeitgenossen gefunden wird.

Zunächst finden wir, wenn wir in sein buntes Buch hineinschauen, dass er von seinem einsamen Fensterlein aus sich die reiche Fülle der Erscheinungen gar sorglich beschaut und seinem Gedächtnisse eingeprägt hat. Wir finden Burgen und Schiffe dargestellt, Bäume und Thiere, Zelte und Häuser, Geräthe aller Art und Leute allen Standes und Geschlechtes in mannig-

[1]) Jetzt in der Münchner Bibliothek befindlich.

fachen Beschäftigungen. Aufs Genaueste sind, mit wenigen Strichen, alle Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Trachten der Männer und Weiber unterschieden, mit besonderer Vorliebe die Rüstungen der Krieger. Wir sehen, wie alle einzelnen Stücke der Wappnung angelegt werden und wie sie befestigt sind, wir sehen zierlichst geschlitzte Wappenröcke, den mannigfachsten Wappenschmuck der Schilde, bunt phantastische Helmzierden aller Art. Dann finden wir fröhliche Mahlzeiten, Gesandtschaften, Kämpfe u. s. w. Aber der Maler hat nicht bloss fern von den Leuten in seiner Zelle gemalt; er weiss mit ihnen zu fühlen Freude und Schmerz und den Beschauer, — dafern dieser sich überhaupt in seine unvollkommene Technik hineinfühlt, — in Wahrheit zur Rührung zu bewegen. Freilich konnte er den Gesichtern nur den allgemeinsten Typus der Lust oder Trauer mittheilen; aber er hat dafür eine höchst eigenthümliche und beachtenswerthe Mimik in den Bewegungen der Hände entwickelt, die in ihrer kindlichen Naivetät ihre Wirkung nicht minder erreicht. Ehe ich jedoch von diesem wichtigsten Punkte Näheres sage, ist manches Andre nachzuholen.

Allgemeines über die Handschrift.

Das grosse Gedicht des Heinrich von Veldek ist bekanntlich eine freie Umarbeitung von Virgil's Aneïde, oder vielmehr nach einer schon vorhandenen wälschen Umarbeitung gedichtet, so dass die antiken Helden sämmtlich als turnierfähige deutsche Ritter auftreten. Es ist ein Rittergedicht, in seinem Hauptgange nicht besser und nicht schlechter, wie es viele giebt, nur durchweg frisch und edel gehalten. Sehr schön aber und voll der tiefsten sinnigsten Poesie sind diejenigen Stellen, wo das lyrische Element des Dichters bestimmter hervortreten kann, so die Entwickelung der Liebe der Dido zum Aeneas, besonders aber das Liebesverhältniss zwischen Aeneas und Lavinia; hier erhebt sich auch der Vers auf eigenthümliche Weise und gewinnt nicht selten einen fast strophischen Charakter. Das Gedicht ist in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts verfasst worden.

Die in Rede stehende Bilderhandschrift der Eneidt, welche sich in der Berliner Bibliothek befindet [1], ist eine Abschrift des Originals und kurze Zeit nach dessen Beendigung geschrieben. Diplomatische Gründe, das durchgehend angewandte lange s am Ende der Worte u. a., weisen mehr auf das Ende des zwölften als den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts hin [2]. Sie stammt aus Baiern [3] und bestätigt dies sowohl durch gewisse eigenthümliche Umschreibungen des halbniederdeutschen Originals in oberdeutsche Formen [4], als vornehmlich durch den besonderen Styl der Bilder,

[1]) *Ms. germ. Fol.* 282. — [2]) Herausgegeben ist das Gedicht nach der ungleich späteren Gothaer Handschrift in Myllers Sammlung altdeutscher Gedichte. Bd. I. — [3]) Eine vorn eingeheftete Notiz sagt: „Diesen Codex fand ich auf meinen kaufmännischen Reisen im südlichen Deutschland im Jahr 1819 bei einem Manne, der ihn mit einem Wust alter Papiere und Bücher aus den in Baiern aufgehobenen Klöstern gekauft hatte. Mit mehreren andern Sachen an Werth brachte ich auch diese Handschrift an mich." U s. w. Hessen-Cassel 1822. Carl Carvacchi. — [4]) Näheres darüber besonders in den Notizen zum Heinrich von Veldek, die im dritten Theil der bald vollendeten Ausgabe der Minnesinger durch von der Hagen befindlich sind, und die mir der verehrte Herausgeber einzusehen freundlichst gestattete. (Im vierten Theil der seitdem erschienenen Ausgabe, S. 76.)

welcher andern, authentisch bairischen Handschriftbildern durchaus verwandt ist [1]).

Es ist eine Pergamenthandschrift in Fol. von 74 Blättern, davon 77 Seiten mit Text, 71 Seiten mit Bildern. Der Text ist auf den ersten beiden Seiten in 2 Columnen ohne Absatz der Verse (mit Ausnahme einiger Verse im Anfang), auf den übrigen in 3 Columnen und mit Absatz der Verse geschrieben. Jede Columne enthält in der Regel 47 Zeilen. Die Schrift ist kleine gothische Minuskel; von Seite 3 fängt die erste Zeile eines jeden Reimpaares mit einem herausgerückten Uncial-Buchstaben an. Die Absätze werden durch grössere rothe Anfangsbuchstaben bezeichnet.

Der Bilder sind auf jeder Seite zwei, nur ausnahmsweise füllt ein Bild die ganze Seite. Die Gegenstände sind mit Umrissen von schwarzer und rother Farbe gezeichnet und insgemein nicht weiter ausgemalt; auch kommt goldener Schmuck, wiewohl selten, vor. Den Hintergrund dagegen bildet, gleich einem Teppich, ein farbiges Viereck, von einem breiten anders gefärbten Rahmen umgeben; das Ganze wird abermals von einem schmaleren, zumeist karmesinrothen Rahmen eingefasst. Die Farben des Grundes und der Rahmen bestehen aus Karmesinroth, Blau und Grün von nicht bedeutender Tiefe und aus einem lichten Saftgelb.

Text und Bilder sind im Ganzen ziemlich wohl erhalten, nur am Rande abgegriffen und hier zuweilen beschädigt. Die schwarze Farbe ist grossentheils verschossen und in ein dunkles Braun übergegangen; die andern Farben, namentlich das lichte Zinnoberroth in den Umrissen, zeigen sich häufig in vollkommener Frische. Das Gold ist ebenfalls in ein gewisses Braun übergegangen. Die Zeichnungen werden gegen das Ende etwas roher; auch fehlt hier der Schmuck des Goldes.

Bei den dargestellten Personen steht in der Regel der Name; häufig sind ihnen ihre Reden auf langen Bändern mitgegeben, die ihnen vom Gesichte ausgehen oder von ihnen in der Hand getragen werden. Diese Reden sind gleichfalls in Versen, doch fast niemals aus dem Texte entlehnt; sie benutzen nur zuweilen einzelne Ausdrücke desselben.

Antiquarisches.

Das Costüm der dargestellten Personen ist, dem Charakter des Gedichtes gemäss, stets das der Zeit; die Bilder sind schon in diesem Bezuge sehr wichtig und geben mannigfache Ergänzungen zu den bekannten Darstellungen im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg. Es möge hier die Angabe des Wichtigsten folgen.

Die männliche Bekleidung besteht im Wesentlichen aus der spätrömischen Aermeltunika, gepaart mit nordischer Beinkleidung. Ein Hemde oder ein andres Unterkleid wurde unter dieser Tunika getragen. So zieht, auf S. 60, Aeneas, auf dem Bette sitzend, letztere über erstes. Die Bekleidung der Füsse besteht aus enganschliessenden Hosen, die zumeist schwarz gemalt sind und keine besondre Bezeichnung der Schuhe enthalten. Nicht selten jedoch sind sie weiss gelassen, und es kommen dabei schwarze Schuhe vor; einmal sind die Hosen roth gemalt, ein andres Mal trägt Einer eine rothe und eine schwarze Hose. Bei Leuten der arbeitenden Classe

[1]) So z. B. den Bildern in der Handschrift von Werinhers Marienliede. (Vgl. die vorstehende Abhandlung.)



sieht man eine Umwickelung der Knöchel; oder sie haben Hosen, die bis zu den Knöcheln reichen, und nackte Füsse; oder gar keine Beinkleidung.

Die eigentliche Tunika ist von verschiedener Länge, bis an die Kniee oder bis gegen die Knöchel reichend, wie es scheint, je nach der geringeren oder grösseren Würde der Personen. Sie hat enge Aermel und schliesst eng um den Hals, hier zuweilen mit einer breiten Einfassung oder mit einem kurzen Einschnitt versehen. Um die Hüften ist sie mit einem schmalen Bande gegürtet, und dieser Gürtel mit einer Schnalle oder einem Knopfe zusammen gehalten.

Der König Latinus trägt über dieser Tunika ein reiches und schweres Obergewand, ohne Aermel und Gurt, am Halse und am unteren Rande mit einer gestickten und steingeschmückten Einfassung versehen, an den Aermellöchern mit Pelz besetzt.

Der Mantel, welcher nicht eben häufig vorkommt, wird in der Regel auf beiden Schultern getragen und scheint ein wenig kürzer als die Tunika. Er hat zuweilen, wie die Frauenmäntel, einen Pelzbesatz am Halse und ein Pelz-ähnliches Futter. Häufiger kömmt an der Stelle des Mantels ein langes und schmales Stück Zeug vor, welches Shawl-artig um den Hals geschlungen wird.

Die Männer haben meist keine Kopf-Bedeckung. Das Haar wird schlicht gescheitelt getragen, ohne die Locken über der Stirn, die mehr im folgenden Jahrhundert aufkommen (sich jedoch im *Hortus deliciarum* bereits finden); nur über dem Nacken ist das Haar kurz lockig gezeichnet. Die Könige haben eine breite ringförmige Krone, mit schilderartigem Schmuck. Bei denen, die im Freien sich aufhalten, Maurern, Jägern u. s. w., kommen runde Hüte mit schmalen oder breiten Krempen vor, die zuweilen mit Bändern unter dem Kinn festgebunden werden. Auch eine Art Hauben finden sich hier, die jedoch insbesondere unter den Helmen getragen wurden. Den Fährmann im Schiff und den Thurmwart sieht man in spitzer Kapuze, welche bei letzterem an der Tunika befestigt ist.

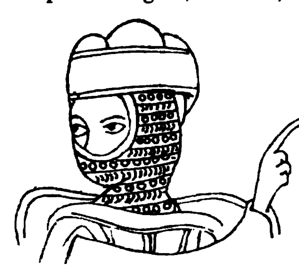
Die Rüstung der Krieger besteht aus dem Ring- oder Kettenharnisch, der überall auch noch in den Gedichten des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt wird. Derselbe besteht aus zwei Stücken. Das eine sind die Kettenhosen, die (es kommen mehrere Darstellungen der Art vor) förmlich wie andre Hosen angezogen werden; — bei den Reitern zeigt sich der obere Theil der Kettenhose, vom Knie an, häufig mit einem dicken, wie es scheint, wattirten Ueberzuge versehen, vermuthlich, um das Sattelzeug nicht zu zerreiben. Das zweite Stück ist das Kettenhemde, Halsberg genannt[1]), welches mit Aermeln und mit einer Kappe zur Bedeckung des Kopfes versehen ist. Letztere lässt das Gesicht ganz oder nur dessen oberen Theil unbedeckt; sie



[1]) Dass das gesammte Kettenhemde, nicht bloss dessen oberer Theil, den Namen Halsberg führte, beweisen mehrere Stellen des Textes, z. B.: v. 7521:

kann zurückgeschlagen werden (und hängt dann um den Nacken), ebenso wie die Kettenbedeckung der Hände [1]). Unter der Kettenkappe trägt man, um den Kopf zu schonen, eine Haube von Zeug, die buntstreifig und zierlich besäumt erscheint und unter dem Kinn zusammengebunden wird. Ueber der Kettenkappe trägt man den Helm [2]), der eine eigenthümliche cylindrische, oben abgerundete Gestalt hat, (verschieden von den im *Hortus deliciarum* vorkommenden kegelförmigen Helmen); er hat Löcher für die Augen, (es kommen Darstellungen vor, wo durch ein solches Loch ein Pfeil geschossen wird) und ein eignes, mit kleineren Löchern versehenes Stück zum Athmen vor dem Munde. Mit seidnen Schnüren wird, dem Texte zufolge, der Helm festgebunden. Oben sind die Helme mit dem mannigfachsten, phantastisch emporsteigenden Schmucke versehen: mit verschiedenen Thieren, Löwen, Vögeln, Adlerköpfen, Flügeln, Krallen, Hirschgeweihen, mit Blumen, edlen Steinen, mit menschlichen Händen und Füssen, mit bunten Fähnlein u. s. w. Einer trägt eine Art Windmühle, die sich vermuthlich beim Anspringen drehte. Die Amazone Kamilla trägt auf dem Helme einen verschlossenen Kasten, der ohne Zweifel symbolische Beziehung auf die Jungfräulichkeit der Trägerin hat, u. s. w. Zuweilen fehlt der eigenthümliche Helm über der Kettenhaube und es ist statt dessen nur ein sogenannter „Eisenhut" von der gewöhnlichen Form der Hüte, oder, bei Königen, die Krone aufgesetzt.





Ueber dem Kettenhemd wird stets ein Wappenrock getragen, ähnlich wie ein solcher auch in andern bairischen Handschriftbildern vorkommt,

Er stach dem Pallas das Schwert
Unter dem Halsberg in den Leib.

Auf dem hiezu gehörigen Bilde hebt Turnus, der ins Knie gestürzt ist, den Wappenrock des Pallas auf und sticht ihm das Schwert von unten in den Leib. Ebenso:

v. 7585: Er schoss dem Herzoge Turnus
Durch den Halsberg in die Seite.
v. 11821: Durch den Halsberg der ihm stiess.
In das Herz durch den Leib. . U. a. m.

Die Gothaer Handschrift liest an einigen Stellen (bei Myller v. 5631 sqq.) sogar Halsband statt Halsberg.

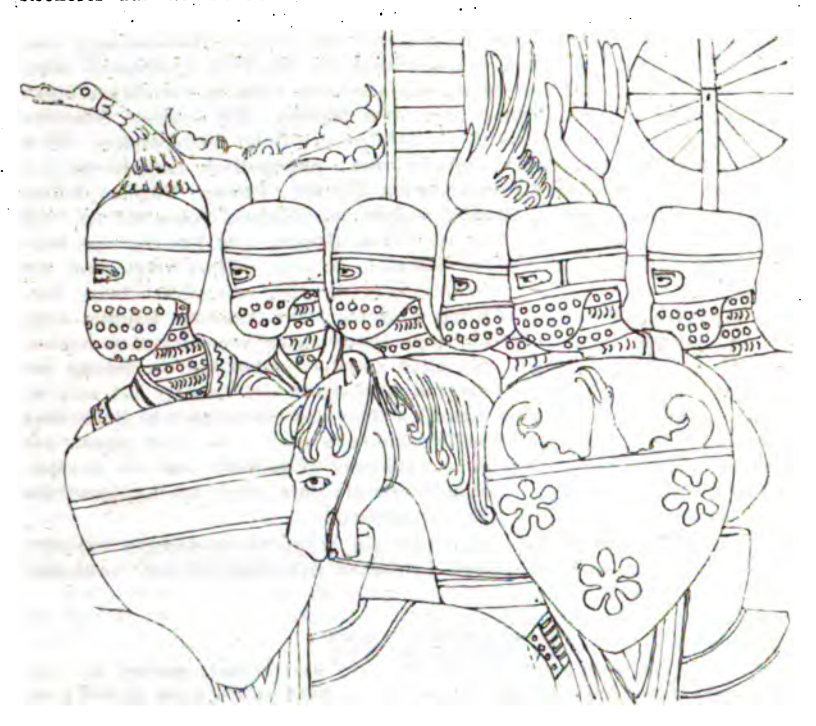
[1]) Von dem Kettenhemde, welches Vulkan dem Aeneas schmiedet, wird gerühmt (v. 5643): „dass es ein Mann mit leichter Mühe tragen und sich darin rühren mochte, wie in einem leinenen Gewande." Ebendaselbst (v. 5657) wird von den „eisernen" Hosen gerühmt, dass sie „fest und von kleinen Ringen" gewesen seien. — [2]) Dass stets unter dem Helm eine Kettenkappe getragen ward, ergiebt sich aus mehreren Textstellen. z. B.

v. 7507: Den Helm er ihm durchschlug
Und der Hauben Ringe.

(*der huben ringe*, nach der Berliner Handschrift. Die Gothaer hat: *der vfen ringe*).

v. 12285: Des Helmes er ihm abschlug
Beinahe einer Hand lang . . .
Er zerschlug ihm auch der Ringe
Bei dem Haupte ein Theil

während er in denen, welche den oberrheinischen Gegenden angehören (z. B. im *Hortus deliciarum* und in den Zeichnungen der Heidelberger Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat), fehlt. Der Wappenrock, der bis an das Knie reicht, ist ohne Aermel, vorn und hinten geschlitzt, so dass er beim Reiten zu beiden Seiten niederfällt, oft auch unten vielgeschlitzt und mit Troddeln verziert, zuweilen mit einer Wappenstickerei auf der Brust.



Die Schilde sind bauchig und von der Gestalt eines abgerundeten Dreieckes; sie sind so gross, dass sie ungefähr Leib und Brust bedecken. Doch mag zuweilen eine grössere Dimension vorauszusetzen sein, da der Maler z. B. die Kamilla, nach dem sie im Kampfe gefallen, auf ihrem Schilde in die Burg tragen lässt. Innen haben die Schilde, am oberen Theile, einen grossen Riemen, daran sie um den Hals hängen und so namentlich während des Marsches u. a. getragen werden; an demselben Riemen werden die Schilde auch in der Wohnung aufgehängt; am unteren Theil haben sie einen oder zwei kleinere Riemen, die mit der linken Hand gefasst werden, um den Schild beim Kampfe zu regieren. Näheres über die Beschaffenheit der Schilde findet sich im Text, z. B. in der Beschreibung des Schildes, den Vulkan für den Aeneas gearbeitet, v. 5723:

Er war gefasset innen
Mit Borten und mit Fellen,

Und war all das Gestelle
Mit goldnen Nägeln dran geschlagen . . .
Viel wohl das Brett geschnitten war
Und gefüglich bezogen
Wohl behäutet und wohl gebogen.
Das meisterte Vulkan.
Das Schildgeriem war Corduan,
Das war der Frauen Venus Rath,
Ein Borte war darauf genäht
Der Anmuth und Pracht wegen,
Und ein Sammt darunter,
Ich weiss nicht ob grün oder roth,
Es war gethan aus Noth:
Wer den Schild führte,
Dass ihn nicht berührte
Der Borte, noch das Leder,
Und dass ihn deren keines
An den Hals riebe,
Und ihm die Haut ganz bliebe.

Auf der Aussenseite des Schildes, die in der Regel mit kostbaren Steinen geschmückt war, zeigen hier die Bilder den mannigfachsten Wappenschmuck. Man sieht horizontale, schräge, sich kreuzende Balken; schachförmige Felder, gleich dem Wappen der Grafen von der Mark; rautenförmige Streifen, wie solche die Grafen Manderscheit haben, u. s. w. Man sieht Blumen, z. B. die Rosen der Grafen von der Lippe; Wappenthiere, Adler, Löwen und Leoparden; zusammengesetzte Wappen aller Art, z. B. den doppelten Löwen der Grafen Rechberg; den halben Adler und darunter drei Rosen, das Wappen der Grafen Wertheim. U. a. m.

Die Lanzen sind lange schlichte Stäbe mit breiter eiserner Spitze, zuweilen mit Fähnlein geschmückt, die mannigfach, auch wohl mit dem Schildwappen, verziert sind. Die Schwerter werden an einem breiten Gurte um den Leib getragen; sie sind insgemein gross und breit. Bei der Darstellung eines Kampfes führt einer der Ritter die Lanze und hat zugleich das Schwert an einem Bande um das rechte Handgelenk hängen.

Die Bogenschützen sind, gleich den Jägern, ungepanzert und nur der Kopf mit einem Hute bedeckt. Der Bogen hat etwa halbe Manneshöhe; der Pfeil ist mit Widerhaken versehen; der Köcher hängt, wie die Schwertscheide, an einem besonderen Gurte um den Leib; seine Gestalt ist der ähnlich, welche im *Hortus deliciarum* vorkommt. Das Horn, darauf Jäger und Thurmwächter blasen, hat die einfache Gestalt des Büffelhornes und ist mit einigen Streifen geschmückt.

Die Frauen tragen ein engärmliges Unterkleid und darüber ein Oberkleid mit weiten langen Aermeln, die fast bis auf den Boden niederhängen. Das Oberkleid ist häufig ungegürtet und so lang, dass es meist die Füsse bedeckt. Das Haar hängt bei den Jungfrauen frei herab und ist in der Regel mit einem Bande geschmückt; die Frauen tragen insgemein einen Schleier, der die Haare ganz oder auch nur zum Theil verhüllt. Kamilla und ihre Amazonen tragen Binden um das Haupt, auch im Gefecht um die Helme. Der Frauenmantel gleicht dem der Männer, oben mit einem Pelzbesatz, unten mit einer prachtvollen Borte von Stickerei oder Steinen; zuweilen ist er an dem Haarband oder, bei der Dido, an der Krone be-

festigt, statt frei auf den Schultern aufzuliegen. Verschiedene Stellen des Textes nennen die kostbaren Stoffe, aus denen diese Kleider und ihr mannigfacher Schmuck bestehen.

Der Sattel der Pferde hat die bekannte Form mit hoher Vorder- und Rücklehne, um beim Lanzenrennen fest sitzen zu können; darunter eine Schabracke. Er ist mit einem Gurte um den Leib des Pferdes und um die Brust befestigt. Alles Zeug an Sattel und Zäumen ist bei dem Aufzuge der Kamilla und ihrer Jungfrauen mit reichem Schmuck und Glöcklein versehen. Auf den Bildern, wo die Jagd der Dido dargestellt ist, reitet diese seitwärts, ebenfalls mit hoher Rücklehne des Sattels, mit prächtiger lang niederhängender, bunt geschlitzter Schabracke und einem kleinen Fusstritte statt der Steigbügel. Hinter ihr, auf dem Rücken des Pferdes, steht ein Hündchen, das sie am Bande hält.

Die Burgen sind stets mit Zinnen gekrönt und mit Thürmen versehen; über die Zinne schaut der Wächter mit dem Horne. Die Thore sind meist geradlinig, auch mit schrägem, sparrenförmig stehendem Sturze. seltner mit rundbogiger Wölbung gezeichnet. Auf den Thüren sind die Hespen, Riegel, Schlösser und Ringe [1]) genau angegeben. Die Fenster in den Mauern sind meist mit kleinen Rundbögen überwölbt; zuweilen in jener blumig ausgeschnittenen Form, welche an niederrheinischen Gebäuden vom Schlusse des zwölften Jahrhunderts häufig vorkommt. Ein Bild stellt die Arbeit der Maurer, das Hinzutragen der Steine und des Kalkes, das Aufsetzen und Richten der Steine und den Meister mit der Kalkkelle, der einen faulen Gesellen in den Haaren zaust, dar. Thürme werden durch den Mauerbrecher gestürzt, einen langen, mit Eisen beschlagenen und mit Ringen versehenen Balken (der jedoch nicht in Seilen hängt, sondern — wohl aus Unkenntniss von Seiten des Malers — von mehreren Kriegern mit den Händen gegen die Mauer getragen wird). An die gebrochenen Mauern wird Feuer angelegt durch Fackeln, die entweder zusammengebundenen Kerzen oder hohen Töpfen gleichen, aus welchen die Flamme hervorschlägt.

Bei Andeutung des Inneren von Wohnungen sind insgemein die Rundgewölbe der Decke gezeichnet, mit kleinen Thürmchen zwischen den einzelnen Bögen, oder mit Angabe des Schieferdaches. Säulen, mit einfach wulstigem Kapitäle, kommen, wiewohl selten, vor. Bei dem Hause der Sibylle bestehen die Säulenkapitäle aus phantastischen Thierköpfen. Die Schäfte scheinen hier mit gewundenen Reifen verziert. Reichere, aber nicht sonderlich verständliche Architektur byzantinischen Styles zeigen die Grabgewölbe des Pallas und der Kamilla, bei deren Beschreibung sich das Gedicht besonders in der Aufzählung des kostbaren Materiales wohlgefällt. Ueber dem Grabmal der Kamilla hängt die ewig brennende Lampe in dem Schnabel eines wohlstylisirten Vogels, ein einfaches bauchiges Gefäss, aus dem die Flamme emporschlägt.

Zum Sitzen dienen in der Regel längere Bänke oder Sessel, auf denen Polsterkissen liegen; jene sind, wie es scheint, einfache viereckige Kasten, aber nicht selten mit reichem architektonischem Schmucke versehen. Auch kommen Polsterstühle mit reichgedrechselten Füssen und Rücklehne vor. Vor Sessel und Stühlen ist stets ein Teppichstück ausgebreitet; auch

[1]) Der Ring dient zum Klopfen, wie es im Texte heisst, v. 2447:

Eine Weile klopfte sie davor
Und rührte den Ring

an Fussbänken fehlt es nicht. Häufig jedoch, zumal im Freien, sitzt man nicht auf Sesseln, sondern auf dem Boden mit kreuzweis untergeschlagenen Beinen.

Das Schreibepult hat die gewöhnliche Form einer schrägen Tafel, die auf einem schweren gedrechselten Fusse ruht, und darin das Tintenfass in Gestalt eines Hornes steckt.

Der Speisetisch, mit einem Teppich bedeckt, der vorn in reichen Falten niederhängt, zeigt mancherlei Gefässe, in denen Speisen — Braten, Fische, vielleicht auch Gemüse — befindlich sind; ebenso Gefässe zum Trinken und verschieden geformtes Backwerk. Die Speisen werden von den Dienern knieend auf den Tisch gesetzt; von andern werden hocherhoben Pokal-artige Gefässe herbeigetragen. Der Führer dieser letzteren, der Mundschenk, trägt in der Hand einen Stecken. Man sieht auf dem Tische einige grosse Messer, wohl zum Zerschneiden der Speisen, keine Gabeln. Es wird mit den Fingern in die Schüssel gelangt und so die Speise zum Munde geführt.

Die Betten zeigen ein schweres Gestelle, etwa nach Art byzantinischer Säulen gedrechselt; drüber einen Bogen, an welchem eine Gardine befestigt ist. Die Matratze, auf welcher die Schlafenden ruhen, ist nach dem Kopfende zu beträchtlich erhöht; sie liegt über einer Decke, welche vorn in reichen Falten niederfällt. Unter dem Haupte des Schlafenden ist ein kleines Kissen befindlich. Ein reichgemustertes Stück Zeug dient zum Zudecken; die Schlafenden tragen stets ein Unterkleid.

Die Zelte erscheinen von kegelartiger Hauptform; sie laufen nach oben, in einem grossen Knopfe, spitz zusammen.

Die Schiffe sind entweder von der Form einfacher Kähne, mit spitzen oder schneckenartig gewundenen Ecken, statt deren auch Thierköpfe vorkommen; oder sie haben eine Kajüte mit Fenstern, die auf mannigfache Weise im Style der byzantinischen Architektur geschmückt sind. Eine mit Riegel und Schloss versehene Thür, zu der man von aussen auf Leitern emporsteigt, öffnet das Schiff. Der Fährmann, stets durch Bart und Kapuze ausgezeichnet, leitet das Schiff mit dem Steuer, einem Ruder von beträchtlicher Breite, welches seitwärts neben dem Schnabel durch den Rand des Schiffes gesteckt ist. Der Mast ist stark und nicht hoch, oben mit einer Kugel oder einem Wimpel geschmückt und in der Regel mit einem breiten Segel versehen.

Die Todtenbahren haben dieselbe Gestalt, wie noch heutiges Tages, nur mit der Andeutung schweren byzantinischen Schmuckes. Sie sind mit prachtvollen Teppichen bedeckt. Beim Begräbniss, wenn die Bahre von Pferden oder Maulthieren getragen wird, sind die Tragbäume der Bahre an die Sättel der Thiere festgebunden. Die Leidtragenden folgen, beim Begräbniss der Kamilla, mit Kerzen in den Händen.

Es fehlt endlich nicht an der Darstellung allerlei andrer Geräthe und Bedürfnisse des Lebens, an Arbeitszeug für Schmiede, Zimmerleute, Maurer und Feldarbeiter, an Fässern und Mantelsäcken, an Leuchtern, Schachbrettern u. s. w.

Auch der Galgen ist nicht vergessen. Es ist eine Querstange, die über zwei gabelförmigen Pfosten liegt.

Künstlerisches.

Gehen wir nunmehr zu dem eigentlich Künstlerischen dieser Darstellungen über.

Im Allgemeinen hat sich der Künstler, was die Composition anbetrifft, wesentlich nur an die Hauptpunkte des Textes gehalten und eben das Nöthige, soweit es zum Verständniss der Bilder für sich erforderlich war, herausgenommen. Oft auch hat er nicht angestanden, Manches anders darzustellen, als es der Text ausdrücklich besagt, wenn sich ihm vielleicht die Situation gerade auf seine Weise deutlich ergab. So heisst es z. B. im Texte, dass Aeneas, als er an der Karthagischen Küste Boten ausgesandt hatte, auf einen Berg gestiegen und ihnen von da entgegen gegangen war; in dem dazu gehörigen Bilde aber treffen ihn die rückkehrenden Boten, wie er sinnend beim Schachspiele sitzt. Bei der Darstellung ferner, wo sich Dido mit dem Horne des Aeneas und dem Bettgewande verbrennt, hat der Künstler, auf sinnreiche Weise, einen Ring hinzugemalt, von dem das Gedicht nichts sagt. So wird ferner im Gedichte ein Thurm, den Aeneas vor seiner Burg gebaut, von Turnus durch Feuer zerstört, während ihn der Maler durch einen Mauerbrecher stürzen lässt. U. a. m.

Es ist bereits gesagt, dass die Figuren nur in Umrissen gezeichnet sind, somit jede eigentliche Schattirung wegfalle. Doch zeigt sich in der Gewandung oft ein Zusammenziehen naheliegender Linien, besonders wo tiefere Partieen angedeutet werden sollen, wodurch eine entfernte Art von Schattirung entsteht. Ebenso findet sich häufig eine gewisse Angabe des Schattens um die Augen, besonders bei Darstellungen des Schmerzes oder bei mehr phantastischen Gestalten. Die Wangen werden durch einen schwachrothen Fleck bezeichnet. Die Zeichnung ist übrigens sehr scharf und bestimmt.

Kenntniss der Körperform, besonders der Verhältnisse in den nackten Theilen, der Gesetze der Bewegung u. s. w. mangelt fast ganz. Das Gesicht hat stets dieselbe stereotype Form, meist zu drei Vierteln von vorn gesehen, mit etwas gebogener Nase, kleinem Munde und vorgerücktem Untergesicht. Die Augen sind weit offen und etwas geschlitzt; der Augenstern, nur durch einen dicken Punkt bezeichnet, hängt gewöhnlich an dem oberen Augenliede. Im Profil sieht man die Gesichter selten; sie zeigen dann stets einen langaufgesperrten Mund. Die Gewandung befolgt eben auch nur die allgemeinsten Gesetze der Körperform; sie ist stets streng schematisch, in eigenthümlichen Linien, gezeichnet. Bei hastiger Bewegung schwingt sich wohl einmal eine oder eine andere Falte aus der gewöhnlichen Lage hervor, aber stets schwer und auf unbeholfene Weise.

Die Thiere werden stets auf eine arabeskenartige Weise stylisirt, was — mit Ausnahme der Pferde — ganz glückliche Erfolge zu Wege bringt. Ebenso die Bäume und Pflanzen. Die gesammte Kunst des eigentlich byzantinischen Styles ist, möchte ich sagen, noch in der Arabeske befangen.

Dass die Menschen in keinem Verhältniss der Grösse zu den Architekturen stehen, ist in jener Zeit zu allgemein, als dass es noch besonders erwähnt werden dürfte. Ebenso der Mangel, oder richtiger: die gänzliche Abwesenheit der Perspektive. Bei der Seitenansicht des Tisches sieht man zugleich dessen gesammte Oberfläche; das Schachbrett, darauf die Leute spielen, ist senkrecht auf den Teppich gestellt, damit man sämmtliche Felder übersehen könne.

Gestalten, die mehr dem Gebiete der Phantasie angehören, sind jedoch schon nicht übel charakterisirt. So die Gestalt der Sibylle mit ihrem wüsten Lockenhaar, ihren Stirnfalten und düstern Augen; ähnlich der Geist des Anchises, ähnlich auch der höllische Fährmann Charon mit langer Nase, grossem Maule und Krallenfingern.

Der Ausdruck des Schmerzes ist durch das Zusammenziehen der Augenbrauen glücklich erreicht und um so mehr, als sonst den Gesichtern meist dieselbe stereotype Ruhe einwohnt.

Der eigentliche Punkt indess, welcher diesen Darstellungen für die Geschichte der Kunst ein grösseres Interesse verleiht, ist jene schon erwähnte Mimik der Hände, besonders an den Stellen, wo leidenschaftliche Seelenzustände auszudrücken waren. Hat sich diese Mimik nicht zu einer solchen, ich möchte sagen: grammatisch durchgebildeten Sprache entwickelt, wie in den bekannten Bildern zum Sachsenspiegel, oder auch wie in den Bewegungen des heutigen Neapolitaners, so ist sie deshalb eben freier und naiver geblieben.



Sehr häufig ist die Bewegung, dass die Rechte mit emporgerichtetem Zeigefinger aufgehoben wird. Oft bezeichnet diese Bewegung nur den Gegenstand, von dem eben gesprochen wird, z. B. gleich im Anfange, wo Aeneas von Troja fortschifft und auf die Stadt zurückdeutet; ebenso, wie er vor Karthago ankommt. Oft auch liegt darin noch der Ausdruck plötzlicher Aufmerksamkeit, z. B. wo Aeneas mit einem Gefährten vor der Burg Laurente hält und Lavinia den Pfeil zu ihm hinausschiessen lässt; während jene Bewegung hier das Erstaunen des Aeneas auszudrücken scheint, legt ihm der Gefährte seine Hand vertraulich auf die Schulter, wie um seine Meinung zu sagen. Anderweit bezeichnet dieselbe Bewegung auch Vermahnung oder Drohung, z. B. wo die Gemahlin des Latinus mit ihrer Tochter Lavinia spricht:

Sag mir drat vber lvt.
Was ist dir geschehen dv vbel hvt.

oder im folgenden Bilde, wo sie dieselbe zürnend verlässt, weil sie ihre Liebe zum Aeneas erfahren. Ebenso in dem Bilde, wo Ascanius den zahmen Hirsch der Silviane geschossen hat, und deren Bruder zürnend in die Burg geht, um die Uebelthat zu rächen.

Ruhiges Sprechen und Darlegen eines Verhältnisses wird zuweilen durch die flach ausgestreckte Hand begleitet.

Häufig kommt ferner ein unthätiges Halten oder Kreuzen der Hände vor dem Leibe, oder ein ähnliches Anfassen des Gürtels oder der Gewänder vor. Dies bezeichnet überall die Nichttheilnahme am Gespräch, das Empfangen der Befehle oder der Botschaften u. s. w. Gewöhnlich ist diese Bewegung mit vorgeneigtem Haupte begleitet. Aehnlich wie im Sachsenspiegel, wo diese Bewegung freilich bestimmter, aber auch minder künstlerisch, dahin ausgeprägt ist, dass die bezügliche Person stets den rechten Arm mit dem linken fest hält.

Aus diesen Elementen entwickeln sich schon grössere Darstellungen von Gesprächen, in denen die verschiedene Theilnahme der Einzelnen bestimmt ausgedrückt ist. Z. B. in dem Bilde, welches den Befehl der Götter an Aeneas, die Dido zu verlassen, darstellt. In einer Ecke des Bildes sieht man hier Wolken, aus denen eine Göttergestalt (in der gewöhnlichen Tunika) hervortaucht und die Hand erhebt, mit dem Spruchbande:

var hinne . des mac dehein rat wesen.
ob dv mit den dinen wellest genesen.

Vor dem Gotte steht Aeneas, indem er mit beiden Händen seinen Shawl fasst und das Haupt vorneigt. Neben ihm zwei Männer, von denen der erste beide Hände mit aufgerichtetem Zeigefinger emporhebt, die Wichtigkeit dieses Befehles bezeichnend, während sich der zweite bereits zur Erfüllung des Befehles umwendet.

Die Hand am Barte scheint eine Bitte zu bedeuten. So in dem schon genannten Bilde, wo Aeneas vor Karthago ankommt und der Thorwart, der das Thor geöffnet, ihn in die Stadt einzuladen scheint.

Der Schwur wird durch die Erhebung von Zeige-und Mittelfinger (der Daumen ist auf der dem Beschauer abgewandten Seite der Hand) ausgedrückt. Eigenthümlich macht sich diese Bewegung, wo Lavinia, einsam in ihrer Liebesnoth, dazu die Worte spricht:

Innomine was ist mir geschehen.
in so chvrzen stvnden.

daz ih eneas han gesehen.
ia enpfinde ih wol der wnden.

In diesem Bilde sitzt Lavinia auf einem Stuhle. Im folgenden kauert sie in ihrem Schmerze auf dem Boden und der Stuhl steht neben ihr.

Häufig wird das Haupt in die Hand gestützt. Hiemit ist stets ein trauriges Nachsinnen trefflich ausgedrückt; so in den mannigfachen Liebesnöthen, die das Gedicht enthält, oder in der Klage um geliebte Todte.

Ein andermal wird Lavinia in ihrer Liebesnoth mit ausgebreiteten Armen, die Elbogen an die Seiten gelegt, dargestellt. Diese Bewegung erinnert auffallend an die altchristliche Stellung während des Gebetes, und deutet hier gewissermaassen ein Anflehen der Minne zur Sänftigung der Leiden an, wie auch das daneben befindliche Spruchband besagt:

Jh bin von minne worden hæiz.
nah ainem manne der sin nine wæiz.
vnd mvz verwandeln min leben.
mirn welle minne bezzer frode geben.

Die mehr leidenschaftliche Klage wird durch ein krampfhaftes Ringen der Hände mit vorgestreckten Armen ausgedrückt. In dieser Bewegung sehen wir Dido schlaflos auf ihrem Lager:

Owi . welich rat wirt min.
daz ih mit minnen svs bechvmbert bin.

Ebenso die Lavinia:

Gnade frowe minne.
owi war sint min sinne.
chomen dich (d'ich) *het e.*
daz mir nv ist so vnsanfte we.



Ebenso klagt Dido gegen Aeneas:

iz mac mih balde riwen .
ih mvz engelten miner triwen .

während er tröstend, wie es scheint, seine Rechte auf ihre Schulter legt und mit der Linken ihre Hände niederzudrücken bemüht ist, gewissermaassen, um seine Schuldlosigkeit anzudeuten.

Mit derselben Bewegung klagt Aeneas um seinen Freund Pallas, der in dem herrlichsten Aufblühen ritterlicher Jugend gefallen ist. Ebenso die Aeltern um den edeln Sohn, nachdem ihnen Aeneas die Leiche heimgesandt; beide, im Begriff in Ohnmacht zu fallen, werden von Dienern gehalten.

In dem Bilde, wo Aeneas ins Schiff steigt, um Dido zu verlassen, stürzt diese ihm aus dem Thore der Stadt, mit freiem verwildertem Haare, nach und zerreisst das Obergewand über ihrer Brust, während sie spricht:

Ovri iamer vnd ach
das ich dich vngetriwen man ie gisach.

Wo geküsset wird, fassen dagegen die beiden betheiligten Personen einander auf gar naive Weise bei den Köpfen, und da in solcher Situation in der Regel nicht viel gesprochen wird, so waren dabei auch keine Spruchbänder nöthig.

IV.

STUDIEN IN DEUTSCHEN BIBLIOTHEKEN.

Vom Jahr 1832.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, Nro. 11 ff.)

Bibliothek von Cassel.

1. Evangeliarium in klein fol. mit der vorn eingeschriebenen Notiz: *E Bibliotheca Monasterii Abdinghof in Paderborn consentiente atque donante R. Abb. Felice procurante vero. R. E. Raspe. transiit Bibl. Smi. Hass. Landgr. mense Octobri 1773.* Vorn einige rohe unilluminirte Federzeichnungen in dem manierirten (byzantinischen?) Style des elften Jahrhunderts: 1) Christus am Kreuz, ganz bekleidet, auf einem Fussbrett stehend; darüber, in Kreisen, Sonne und Mond, Brustbilder, die in der linken Hand ein Füllhorn halten. Zu Christi Seiten Maria und Johannes. Unten eine Schlange, die sich um den Kreuzesstamm windet. Ein Weib unten in der Ecke, mit entblössten Brüsten, in der Linken ein Füllhorn haltend (die Erde?), hebt einen Menschen, der die Hände ausstreckt, etwa zu gleicher Höhe mit der Schlange empor. 2) Die Marieen am Grabe und der Engel. Darunter Christus mit dem Kreuzstabe, der Adam und Eva aus den Flammen zieht. 3) Ausgiessung des heil. Geistes. — Das Buch hat einen

messingenen Deckel mit Steinen, in der Mitte, in Elfenbein geschnitzt, Relief-Brustbilder von Engeln und 4 Heiligen.

2. Evangeliarium in klein fol. (um 1200), mit grossen Initialen, die mit den gewöhnlichen byzantinischen Ranken geschmückt sind. Es enthält vorn einen Kalender mit rundbogigen architektonischen Abtheilungen. Dann Gegenstände der heiligen Geschichte, und die 4 Evangelisten vor den einzelnen Evangelien. Die Figuren sind im Anfange auf goldnem, hernach auf mehrfarbigem Grunde. Es sind vollständige Malereien, die Schatten in dem jedesmaligen Lokaltone leicht ausgeführt, und nur in den Umgränzungen schwache Striche angewandt. Der Styl ist der einfach strenge des zwölften Jahrhunderts; die Architekturen sind rein rundbogig, die Säulen, welche Kuppeln tragen, oft mehrfarbig.

3. Handschrift des Wilhelm von Oranse in gross fol. Auf dem letzten Blatt ist, mit sehr grossen Buchstaben, die folgende Schlussschrift enthalten: *Anno domini millesimo trecentesimo tricesimo quarto illustris princeps henricus lantgrauus terre hassie dominus volumen istud in honorem sancti wilhelmi marchionis scribi fecit a sua curia nunquam alienandum, sed apud suos heredes perpetuo permanendum.* Mit einer Menge von Bildern, von denen aber nur die ersten vollendet, die letzten mehr oder weniger unvollendet sind. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, dann



(hi sitzet heymerich unde sin vrůwe in hoher werdicheyt.)

die Massen illuminirt und hernach Schatten und Lichter aufgesetzt. Die Darstellungen sind vor einem Gold- oder höchst zierlichen Tapeten-Grunde, welcher letztere sich entweder in freien Linien bewegt, oder eine Würfeltheilung, nach Art der französischen Miniaturen, mit kleinen eingelegten Ornamenten hat. Zu Anfang des Gedichtes ist Christus mit den 4 Evangelisten-Symbolen dargestellt; darunter, im Anfangs-A, der Dichter knieend;


(Bibl. v. Cassel, 3.)

unten phantastische Arabesken mit Affen, Hunden und Vögeln. Das Kostüm der folgenden Bilder ist noch das einfache der früheren Zeit, wie es aus dem Hortus deliciarum des Herrad von Landsperg bekannt ist, namentlich bei den Rittern noch ein Kettenpanzer und Wappenrock. Bei jedem der vollendeten Bilder findet sich eine erklärende Beischrift in rother Farbe. Den Darstellungen ist eine grosse, liebliche Naivetät, den Figuren eine besondre Milde eigen.

Spätere Notiz (1841): — Die früheren, ganz ausgeführten Bilder sind noch ziemlich starr germanisch, obschon die Farbe an sich weich aufgetragen ist. Die späteren Bilder sind unvollendet, und die gegen den Schluss des Buches nur Umriss-Zeichnungen. Diese aber erscheinen grossartiger und würdiger giottesk. Zum Theil sind sie sehr bedeutend.

4. Todtentanz in 4. Funfzehntes Jahrhundert. Eine Reihe sehr roher Malereien, die aber eine grosse Keckheit und Mannigfaltigkeit, namentlich in der Figur des Todes, zeigen, in welchem schon hinlänglich alle künftige Tollheit und, ich möchte sagen, Vergnüglichkeit vorgedeutet ist, oft noch eine grössere. Zuweilen hat er einen Mantel um; meist aber ist er nackt und weniger ein eigentliches Gerippe als eine vertrocknete, zerfetzte Mumie. Die ekelhafte Nacktheit, in der er dasteht, wird nur durch seine unüberwindlich gute Laune erträglich, contrastirt übrigens zur Genüge mit den drüber geschriebenen ehrbaren Versen. Als Beispiel mögen die folgenden Verse dienen, in denen er mit dem Mönch spricht.

Der Tod sagt:

Komm monich an dissen dantz
Du haist vber geben diese werld gantz.
Und dinen orden woll gehalden.
Von got wirstu nit geschalten.
Nu kom du solt frolich sterben.
Und gnaide von got erwerben.
Die aber irrent bisz in den doit
Die komen in bitterlich noit.

Der Mönch sagt:

Got sy lop danck vnd ere
Nu alwege vnd numer mere.
Der mich hat gegeben.
Zu furen eyn geistlichs leben.
Und der bruder bin worden.
Die da gehalten hant den orden.
Darumb der doit ist nur eyn troist
Nu werden ich fry vnd gantz erloist.



(Bibl. v. Cassel, 4.)

5. Gebetbuch aus dem funfzehnten Jahrhundert, reich an Miniaturen. Die Bilder sind von vortrefflicher sauberer Arbeit, die Farben sehr wohlerhalten, die Lichter mit Gold aufgesetzt. In den Gestalten und in der Gewandung ist ein eigenthümlicher Adel, ausgezeichnet das Colorit und der Ausdruck in den Köpfen. Die Randverzierungen haben in der Regel einen matten Goldgrund, darauf Blumen, in natürlichen Farben, sauber verstreut liegen oder Arabesken und architektonische Ornamente angebracht sind. Merkwürdig ist u. a. die Darstellung eines Christophorus, der im Begriff ist, den Christusknaben auf den Arm zu nehmen, und ein heiliger Georg, der mit dem Drachen kämpft. Dieser Blätter sind 24. Dann folgen 19 andre von späterer Hand, roher und im Styl minder rein, zum Theil Darstellungen aus dem Theuerdank enthaltend.

Spätere Notiz (vom Jahr 1841): — Die einzelnen Blätter gegenwärtig unter Glas. Titelblatt mit dem Wappen des Kardinal Albrecht von Brandenburg. Saubre Nürnbergische Arbeit. — Sehr verschiedene Hände. Das Ganze wohl erst in späterer Zeit (unter oder nach Albrecht?) so zusammengestellt. Zum Theil niederländisch, — brabantisch, etwa in

der Richtung des Q. Messys, dabei Memling'scher Einfluss, auch Weiches und Rundliches in der Art der Kölner Schule. Behandlung einfach; zarte Farbe, die aber nicht mehr glänzend; schönes Blau u. dergl., zarte Goldlichter. Schon hier verschiedene Hände: — Vorzüglich bedeutend eine Reihe von Halbfiguren, Heilige darstellend, höchst nobel und würdig, reine, selbst plastische Formen. Dann, zwar in ähnlicher Art, doch schwächer, Scenen der heil. Geschichte und der Legende. Zum Theil von einem Schüler des Meisters der vorigen Blätter; diese die tüchtigeren. Bezeichnet: HB. — Zum Theil nürnbergische Arbeiten. Ein Paar von H. Sebald Beham, bez.: HSB oder HSP, manierirt und schon dem H. Goltzius verwandt. Bei weitem die Mehrzahl derselben von Nicolaus Glockendon (bez. N G.); sie erscheinen wie mittelmässige Arbeiten im Style des Albr. Altdorfer. Die Nürnberger stehen überhaupt in ihrer leichten Colorir-Manier sehr gegen die Niederländer zurück.

Bibliothek von Carlsruhe.

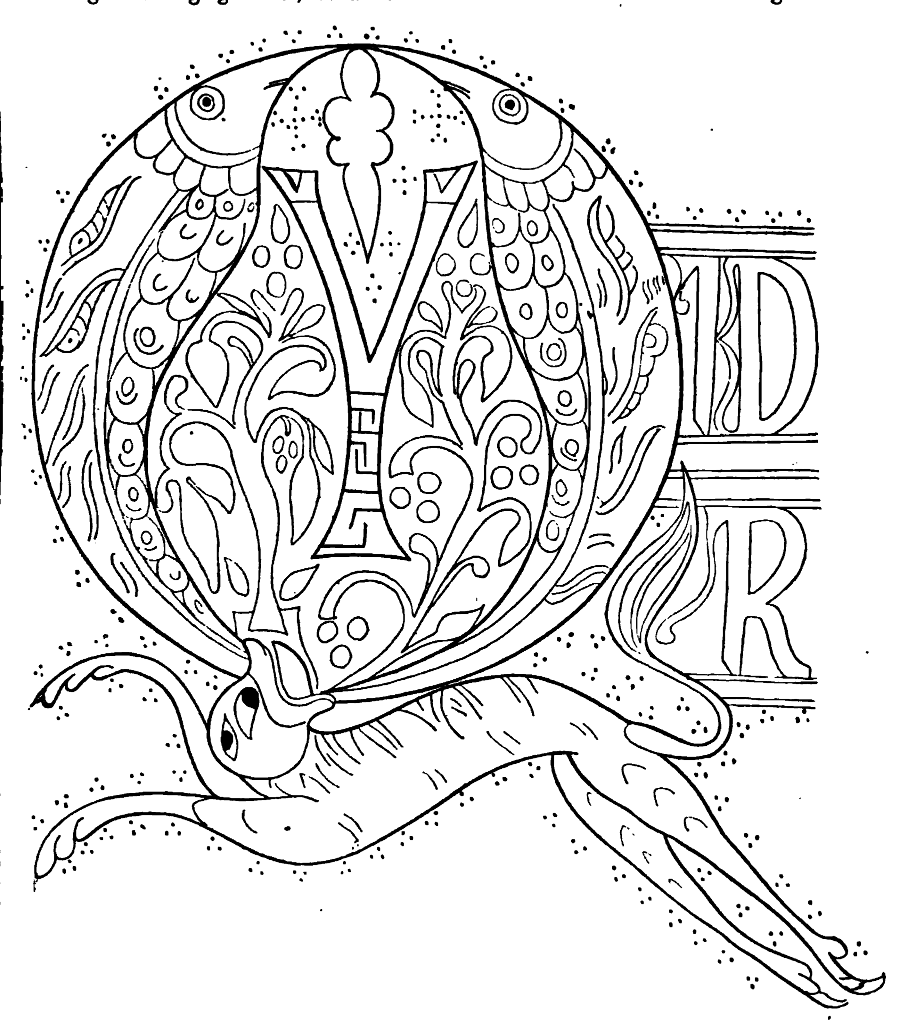
Hier ist nicht Bedeutendes für Miniaturstudien enthalten. Interessant ist ein Evangeliarium des zwölften Jahrhunderts: *(Monasterii S. Petri in Silva nigra, a. 1779)*, darin die jedesmalige linke Seite ein Bild, die rechte das Evangelium mit grossem Anfangsbuchstaben enthält. Die Bilder sind auf farbigem (blauem) Grunde mit einem zwischen Goldstreifen eingefassten Blätterrand. Die Figuren sind lang, mit langgestrecktem Faltenwurf, einfarbig, mit schwarzen Linien und Schattenangabe; die Gesichter ohne Ausdruck. Sonst sind sie, namentlich im Kostüm, denen des Hortus deliciarum ähnlich. In dem Blätterornament der Initialen sind zuweilen auf phantastische Weise Figuren oder Drachen verschlungen. Die Architekturen sind rundbogig. — Ein Psalterium des dreizehnten Jahrhunderts enthält einige wenige Bilder in den Initialen auf Goldgrund, mit farbigem Rande; in derselben Arbeit und Art, wie die der vorigen Handschrift. Die Falten der Gewänder schliessen, was öfter in jener Zeit vorkommt, mit eigenthümlichem Sinus. Merkwürdig ist eine Darstellung des Erzengels Michael, der ein seltsames Convolut von Drachen aus dem Himmel stösst.

Oeffentliche Bibliothek von Stuttgart.

1. Psalterium lat. (Bibl. fol. No. 12 a, b, c.) Siebentes Jahrhundert. 3 Theile, in Uncialen von streng alterthümlicher Form geschrieben; die Anfangszeilen mit grösseren Buchstaben von zum Theil quadratischer Form. Jeder der drei Bände fängt mit einer grossen Initiale an, die gemalt ist und schwarze Umrisse sowie eine innere Zeichnung von weissen oder rothen Linien hat. In ihrer Hauptform sind diese Initialen aus Fischen zusammengesetzt; auf gleiche Weise werden die verschiedentlich vorkommenden kleineren Initialen gebildet.

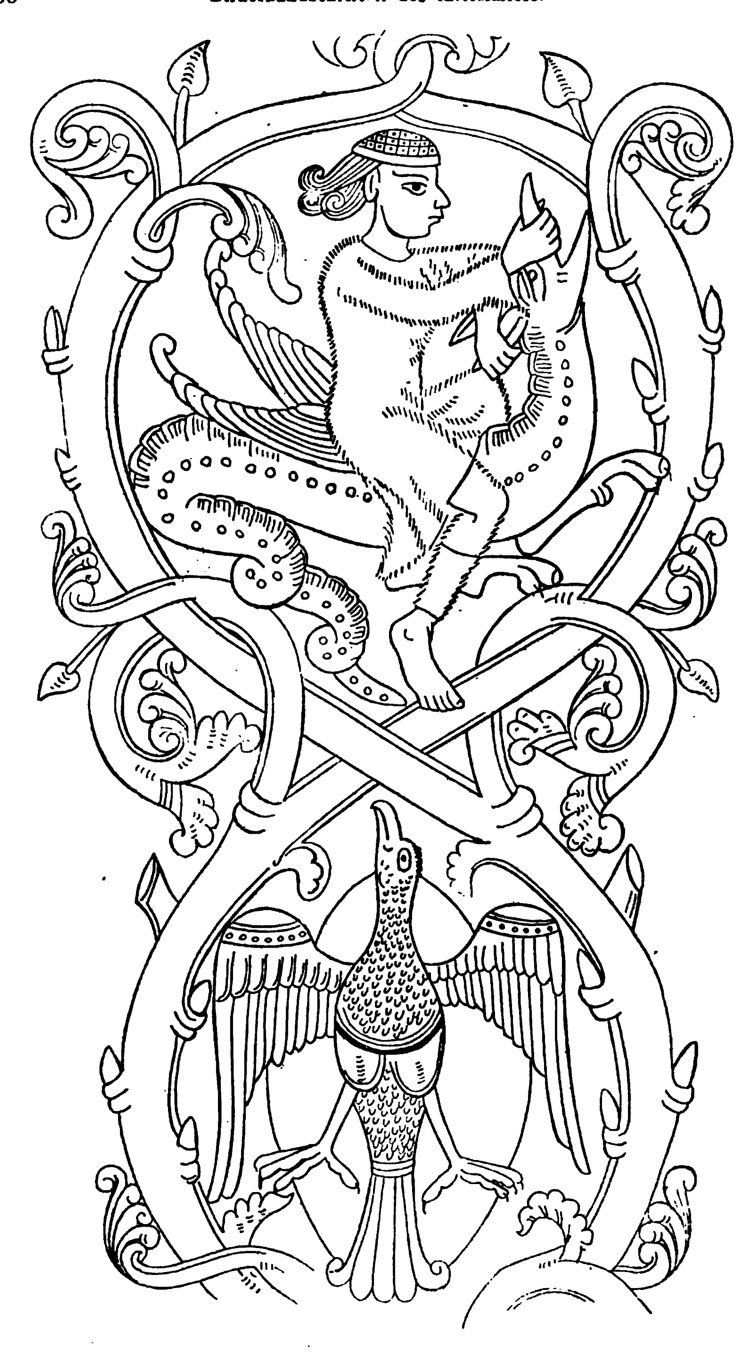
2. Drei Passionalia, (Bibl. fol. No. 56, 57, 58). *Ex. bibl. Zwifalten, Saec. XII.* In diesen Handschriften sind die einzelnen Legenden mit grossen Anfangsbuchstaben geschmückt, die auf die reichste, mannigfachste Weise gebildet sind, entweder aus Ranken, oder mit Ranken und Blumen

oder Drachen durchschlungen, aus Architekturen bestehend u. s. w. In letzterem Falle wird z. B. das I durch einen Thurm, das T durch eine Bogenstellung gebildet, u. a. m. Ranken und Drachen sind streng auf



(Bibl. v. Stuttgart, 1.)

byzantinische Weise stylisirt, erstere meist sehr reich, zuweilen sehr geschmackvoll; ebenso sind auch andre vorkommende Pflanzen- und Thiergestalten in strenger Stylisirung dargestellt. Sodann ist häufig die Haupthandlung der bezüglichen Legende, die Darstellung der Passion, mit der Form des Buchstabens verbunden oder hinein verflochten und zwar auf eine meist ebenso naive als phantastische, keineswegs aber unglückliche



Weise; so erscheint der heil. Sebastian an den Stamm des pflanzenartig ornamentirten Anfangs-I angebunden; so entsteht vor der Legende der heil. Margaretha das Anfangs-B durch einen Drachen, dessen Kopf durch Ranken



an den vorderen Stamm gebunden ist, der dann in zwei Leiber ausgeht, die, nach oben und nach unten herum geschwungen, die beiden Bögen des B bilden; in dem unteren Felde des B kniet sodann die Heilige, während der genannte Drache seinen Krokodilrachen gegen sie aufsperrt; im oberen

Felde sitzt der Tyrann stolz auf seinem Thron, indem er sich mit den Armen an den umhergeschlungenen Ranken festhält. U. s. w. Die Figuren sind im Uebrigen in einem sehr trockenen, leblosen Style gezeichnet, doch enthalten sie manches nicht Uninteressante für das Kostüm der Zeit; die vorkommenden Utensilien, Stühle, Schreibepulte, u. s. w., sind in ebenso phantastischen Formen erfunden, wie das anderweitige Ornament. Die Bilder aller drei Bände sind schwarz und rothe Federzeichnungen; in No. 56 mit blau und grünem, zuweilen gelbem Grunde; in No. 58 ohne gefärbten Grund und viele nur roth gezeichnete Ranken-Initialen ohne Figuren; in No. 57 entweder schwarz gezeichnete, meist ausgemalte Zeichnungen der Figuren ohne Grund, oder rothgezeichnete Initialen auf blauem, grünem und gelbem Grunde. — In No. 56 ist auf der inneren Seite des hinteren Deckels ein nicht ganz vollständiger, roth und schwarz (auf Pergament) gezeichneter Plan von Jerusalem und den umgebenden Ortschaften aufgeklebt. Die verschiedenen vorkommenden Kirchen sind in vollständiger Ansicht und zwar im romanischen (sog. byzantinischen) Styl; Jerusalem ist rund, mit 5 Thoren; umher liegen *Bethleem iuda*, *Tiberias*, *Magdalum*, *Getsemane*, *Jericho* etc. Ebenso ist in No. 57 auf der inneren Seite des hinteren Deckels der Riss in roth und schwarzer Farbe einer alten Kirche (gleichfalls auf Pergament) aufgeklebt. Dieser Riss zeigt einen schweren rundbogigen Säulengang von 5 Säulen und 2 Halbsäulen mit Maskenkapitälen und ungeschickten attischen Basen, welcher mehr das Innere der Kirche anzudeuten scheint, als etwa eine Vorhalle; darüber, unter dem Dach, die Bogenfenster, und zwar zwei und zwei nebeneinander; auf den Ecken vier Thürme mit höchst eigenthümlichen Kuppeldächern (mir ist kein erhaltenes Gebäude der Zeit bekannt, an welchem dergleichen vorkäme); in der Mitte eine Kuppel mit schrägem Dach und an den Seiten Tribunen mit grossen im Viertelkreis gewölbten Dächern [1].

3. Biblia fol. No. 60. Um 1200. Die Evangelien (unvollständig) und vorher einige wenige Stücke des alten Testaments, mit einer Menge grösserer und kleinerer Initialen in roth und schwarzen Umrissen auf schwachgelbem, rothem, blauem, grünem Grunde. Darin sind, auf gleiche Weise wie bei den eben beschriebenen Handschriften, die heiligen Geschichten dargestellt, nicht selten aber mit Andeutung einer gewissen Feier und Würde in den Gestalten; ausserdem viel phantastisches Rankenwerk in Verbindung mit abenteuerlichen Thiergestalten. Viele der Initialen sind ganz oder theilweise herausgeschnitten; an einzelnen Stellen sind Flicken (ebenfalls von Pergament) untergesetzt und darauf die fehlende Schrift, in zierlichen Lettern, die etwa dem funfzehnten Jahrhundert angehören, ergänzt. Offenbar ist diese Verletzung nicht etwa durch reisende Liebhaber verursacht, sondern um anstössige, vielleicht nur zu barocke Bilder zu vernichten.

4. Evangeliarium lat. (Bibl. fol. Nro. 7.) Um 1200. Auf dem ersten Blatte: *Hic liber ex antiquo Coenobio vulgo* dem alten Closter *donatus Missioni Hamburgensi Soc. Jesu a Dno. Joanne Antonio Ghequiere, cui sorte obtigerat a.* 1709. Vorn ein Kalendarium zwischen Säulen mit grossen Blätterkapitälen und Rundbögen; dann die Bilder der 4 Evangelisten. Die Figuren sitzend, mit langem Oberleib und Beinen, grossen Hän-

[1]) Das beiliegende lithographische Blatt enthält ein Facsimile dieser merkwürdigen Darstellung.





den und Füssen, ein paralleler, schwülstig breitgezerrter Faltenwurf; den Grund bilden Säulen mit Blätterkapitälen und rundbogiger Architektur; ein Vorhang hängt an den Bögen und ist um die Säulen geschlungen; der



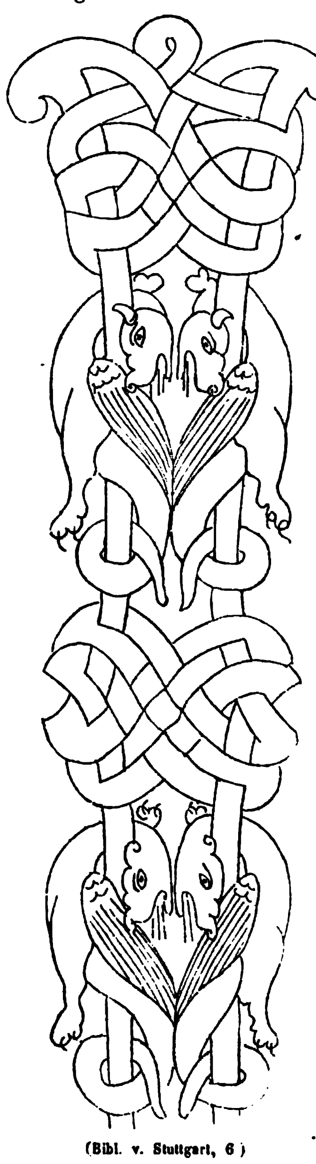
(Bibl. v. Stuttgart, 3.)

Rahmen ist reich mit Blättern und verschlungenen Ranken verziert. Im Text kommen grosse Initialen von Ranken und Blättern vor. Die Bilder sind gemalt, meist roth und blau (erinnernd an die roth und schwarzen Umrisse); Gold in Scheinen und Kleidersäumen.

5. Psalterium lat. (Bibl. fol. No. 10), um 1200, mit einigen Bildern (Verkündigung, Christi Geburt, Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin, Kreuzigung) auf Goldgrund. Plumpe Malerei, widerwärtig gelbe Zigeunergesichter mit grossen Augen, kurzer Nase und sehr langem Untergesicht; im Faltenwurf ein gewisser, bewegter Styl.

6. Evangeliarium lat. (Bibl. fol. No. 71) „Ex Bibl. Zwifalt." Um 1200. Zu Anfang jedes Evangelisten sind die grossen Initialen auf eigenthümliche Weise aus reichen Stab- und Bandgeflechten, mit Drachen durchschlungen, gebildet nnd in rothen Linien gezeichnet. Vorher ist ein Kalendarium und hinterher ein Kapitulare der Evangelien, in drei Kolonnen zwischen vier durch Rundbögen verbundenen Säulen geschrieben. Die Kapitäle dieser Säulen sind meist Laubkapitäle, die Basen häufig Thiere, Menschen, grosse Köpfe, Hände und Bandverschlingungen; auf den Rundbögen sind Laubwerk oder Thiere angebracht. Die Säulenschäfte sind meist mit Mäander-artigen Bandverschlingungen oder mit aufsteigendem Ranken- und Blattwerk geschmückt; unter letzterem kommen ungemein zierliche Muster vor. — Die Handschrift hat einen Deckel von Leinwand, auf

dem die Spuren einer gleich alten Stickerei, Gestalten von Christus und Heiligen darstellend.



(Bibl. v. Stuttgart, 6)

7. **Evangeliarium lat.** (Bibl. fol. No. 1). Vor 1200. In den Initialien schönes, zwar in rohen Linien gezeichnetes Rankenwerk; besonders das erste Blatt im Matthäus, welches die Worte *Liber generationis Ihv fili David filii Abraham* auf sinnreiche Weise ganz in Blätterranken verschlungen enthält.

8. **Psalterium lat.** (Bibl. 4. No. 40), mit einigen Bildern und einigen grossen Initialen. Diese sind im Style des zwölften Jahrhunderts, offenbar aber nur Kopieen nach älteren, da die Schrift und die kleineren Initialen — mit jenem auf Einem Blatt, selbst auf Einer Seite — in den zierlich späten Formen des funfzehnten Jahrhunderts erscheinen; ein interessantes Beispiel für die lange Fortdauer älterer Style, das freilich in klösterlich abgeschlossenen Schreibstuben leicht seine Erklärung findet. Die Figuren sind sehr roh gezeichnet, namentlich mit unverhältnissmässigen und plumpen Extremitäten, der Faltenwurf in einzelnen Partieen bereits styllos. Ebenso ist die Malerei roh, mit schwarzen Conturen, Schattenangabe und dicken weissen Lichtern; in den Gesichtern ist nur ein sehr schwaches Roth auf Stirn und Wangen, die Unterlippen aber scharf roth gezeichnet. Goldgrund mit eingekratzten Ornamenten.

9. **Augustini Confessiones** (Theol. et Philos. fol No. 216), vor 1200, mit einer phantastisch gebildeten, schlecht gezeichneten Initiale, einem M, seiner allegorischen Beziehung wegen merkwürdig. Dasselbe besteht aus zwei Säulen mit einem Bogen; den Mittelstamm bildet ein nacktes Weib (ohne Zweifel die Erde vorstellend), welches zwei um die Säulen gewundene Schlangen an seinen Brüsten saugen lässt.

10. **Biblia lat.** (Bibl. fol. No. 3 a, b, c) 3 Bände; vierzehntes (nach dem Katalog funfzehntes) Jahrhundert. Am Schluss des zweiten Bandes steht: *Iste liber est montis de castis* (*castris* nach einer späteren Schrift im dritten Bande) *ordinis celestinorum.* Das Titelblatt jedes Bandes ist aus grossen, mit geschichtlichen Darstellungen verzierten Initialen von später Arbeit und geringerer Bedeutung zusammengeklebt. Der Text ist in zwei Colonnen geschrieben. Jedes Buch der Bi-

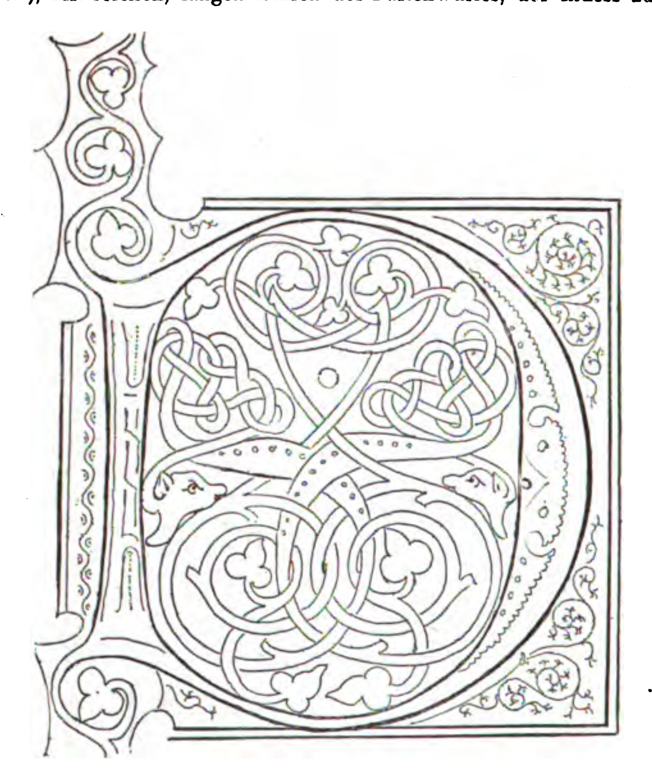


(Bibl. v. Stuttgart, 9.)

bel beginnt mit einer grossen Initiale, welche Figuren in Bezug auf den folgenden Text enthält. Von den Initialen ziehen sich Ranken nach oben und unten hin; im unteren Rande des Blattes befinden sich auf denselben phantastisch gebildete Gestalten, meist je zwei auf einem Blatt. Zu Anfang der jedesmaligen Prologe enthalten die Initialen nur eine reich verschlungene, zum Theil schlangenartige Rankenverzierung. — Die Darstellungen sind entweder auf Gold- oder auf einen bunten, tapetenartig gemusterten Grund gemalt. Die Figuren und sonstigen Gegenstände sind leicht illuminirt, mit schwacher Angabe des Schattens; Gesichter und Hände sind das leere Pergament mit leisem Roth auf Wangen und Stirn; über der Farbe ist die Zeichnung in dunkeln Linien mit dem Pinsel wiederholt, nicht immer aber mit der Unterzeichnung übereinstimmend. Auf dem grossen Buchstaben selbst und in den Ecken des farbigen Einschlusses ausser demselben ist ein leichtes,

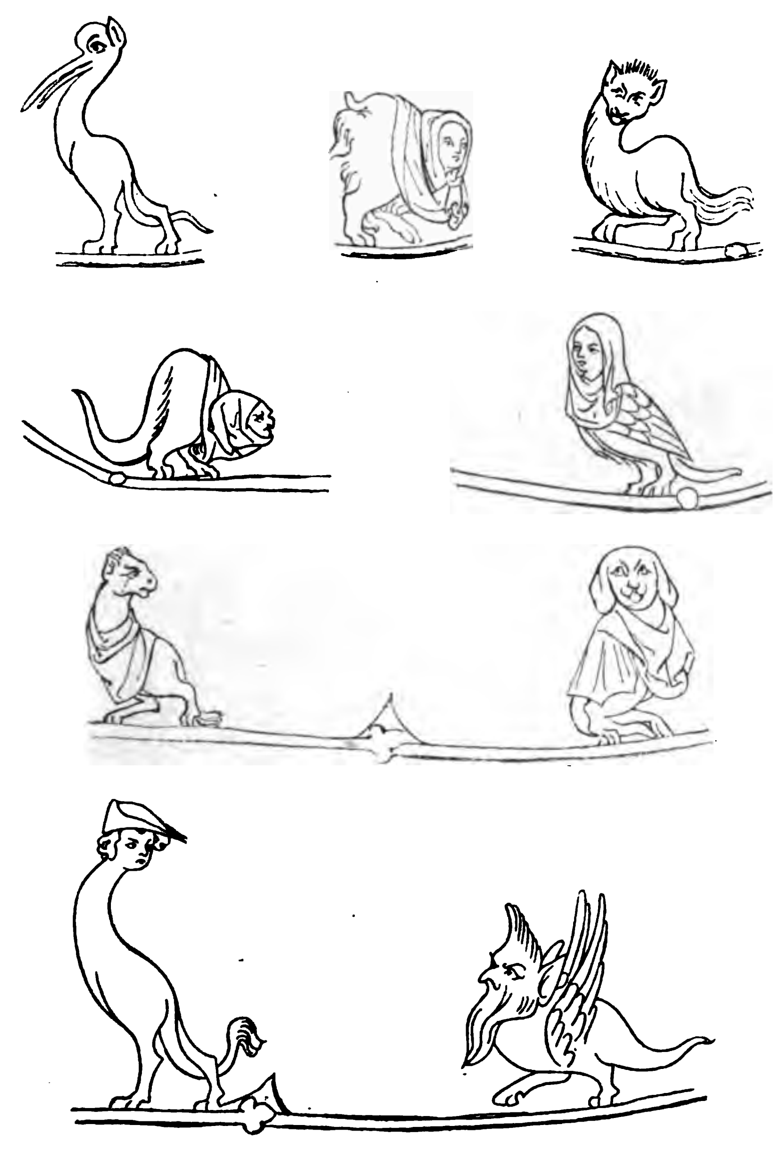


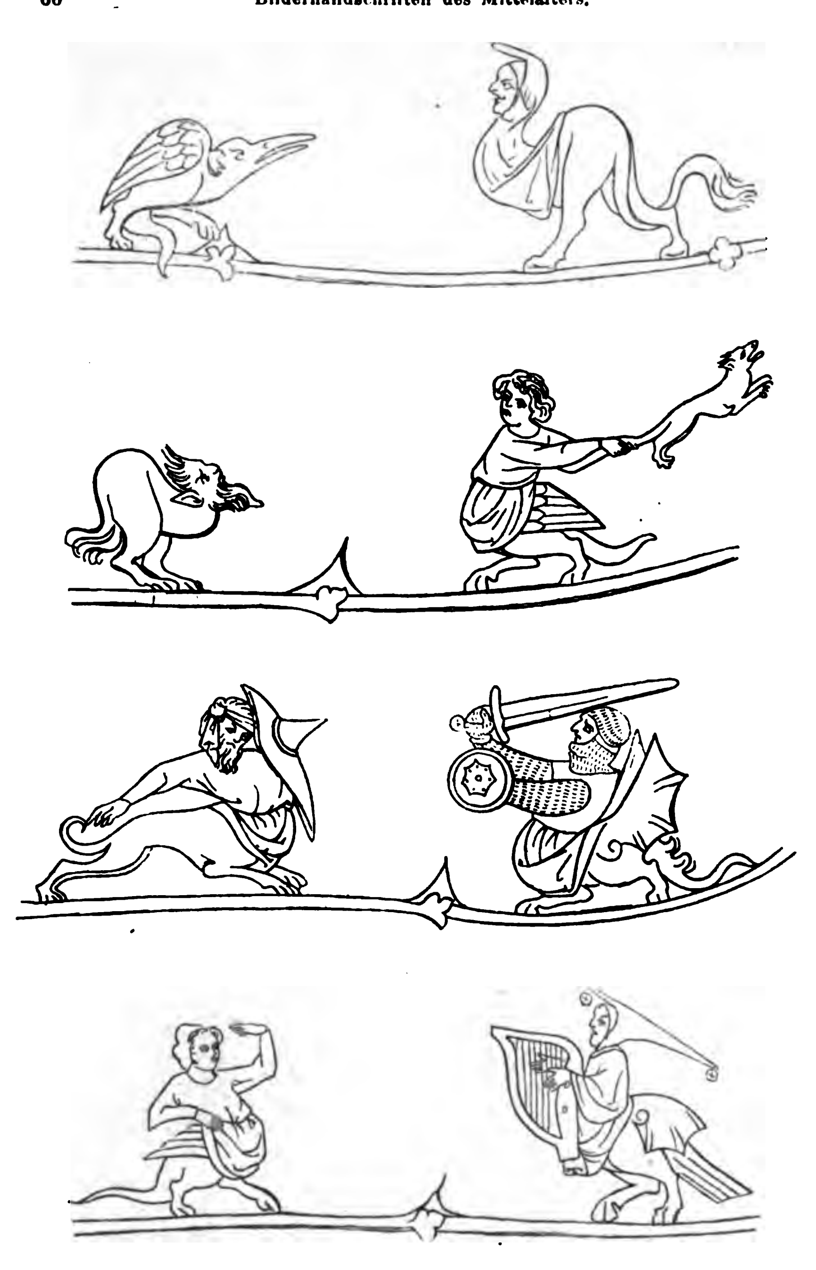
äusserst zierliches Ornament mit Weiss aufgemalt; auch der genannte Goldgrund ist zuweilen mit tapetenartigem Ornament versehen. — Die Figuren sind in dem leichten, graziösen Style der germanischen Periode (13. bis 15. Jahrhundert), mit reichen, langen Linien des Faltenwurfes, der indess zuweilen



— nicht durch Eigenthümlichkeit des Styles, sondern durch Ungeschick des Zeichners — schwere Motive enthält. Die Köpfe sind ungemein zierlich, die Hände an einzelnen Figuren zu gross und in bekannter manierirter Haltung. Die Darstellungen zeigen eine grosse, zum Theil komische Naivetät. So ist z. B. der Psalm: *Salvum me fac deus quia intraverunt aquae usque ad animam meam*, wörtlich so dargestellt, dass in dem unteren Theile des Anfangs-S der König David nackt, bis ans Kinn im Wasser, die Hände emporhaltend, ausgestreckt daliegt, während oben Gott in Wolken erscheint, in der Linken die Weltkugel haltend, die Rechte schwörend aufgerichtet. So ist vor den Sprüchen Salomonis der Dichter mit Krone und Ruthe (als König und Lehrer) abgebildet und vor ihm ein Knabe mit entblösstem Oberleibe, ein Buch auf den Knieen. Vor dem Hohenliede ist eine Maria mit dem Kinde dargestellt. Im Anfangs-I der Genesis, welches sich den ganzen Rand herunter erstreckt, sind acht Medaillons angebracht, die sieben Schöpfungstage und den gekreuzigten Heiland enthaltend. U. s. w. — Bei weitem aber das Merkwürdigste und Eigenthümlichste unter den Bildern

dieser Bibel sind die phantastischen Gestalten auf den Ranken im unteren Rande der Blätter. Dieselben zeigen weder jene Lust an bloss monstrosen oder obscönen Gebilden, noch eine absichtliche Satyre gegen Personen oder Institute (z. B. Klosterleben), dergleichen wohl sonst, mehr indess in etwas





späterer Zeit vorkommt. Sie sind vielmehr lediglich aus einer so genialen Laune, aus einem so wahrhaft klassischen Humor — der sich nach ernster, anhaltender Beschäftigung mit dem Heiligen und tiefsinnig Tragischen gelegentlich einmal Luft machen muss und also nur sein selbst willen existirt — hervorgegangen und, wenn auch leicht, doch mit einer solchen Wahrheit und Lebendigkeit, mit einem (für jene Zeit höchst merkwürdigen) so bestimmten und so mannigfach wechselnden Ausdruck in den Köpfen ausgeführt, dass mir bis jetzt nirgend Bildungen ähnlicher Art vorgekommen sind, die diesen an die Seite gesetzt zu werden verdienten. Es sind fast nirgend menschlich historische Darstellungen, selten auch wirklich vorhandene Thiergestalten; von jenen kommt nur ein Goliath und David vor, unter diesen nenne ich einen Hund, der, einen Dudelsack zwischen den Vorderpfoten, einem Häslein zum Tanz aufspielt; zumeist sind es eigenthümliche, chimärisch zusammengesetzte Thierbildungen, in der Regel mit dem Kopf oder mit dem ganzen Oberleibe eines Menschen versehen. In dieser höchst ungezwungenen, ich möchte sagen: natürlichen Zusammensetzung, die nur in gewissen bekannten antiken Bildungen ihres Gleichen findet, zeigt sich zunächst die Meisterschaft des Zeichners; sodann aber vornehmlich in der Art, wie diese seltsamen Ungethüme einander gegenüber gestellt sind, wie sie einander anglotzen, sich unterhalten, den Hof machen, sich zanken und schimpfen und dann wieder höchst vornehm auseinander gehen und einer verächtlich auf den anderen zurückblicken. Ich wiederhole es, dass der Reiz dieser humoristischen Gebilde, was sonst so selten vorkommt, nirgend durch etwas physisch oder moralisch Widerwärtiges getrübt wird.



(Bibl. v. Stuttgart, 11.)

11. Weltchronik des Rudolph von Hohen-Ems (Bibl. fol. No. 5). Am Schluss der Handschrift steht:

Vf den fridag was sanctus Bricteus
Do nam dis buch ende alsus
Nach godes geburten dusent jar
Darzu (CCC) dru vnd achtzig als eyn har.

Pergamenthandschrift mit Bildern auf Gold- oder Tapetengrund. Die Bilder sind ziemlich roh gearbeitet; die Figuren mit der weichen langfaltigen

Gewandung der Zeit (aber ohne grossartige Motive), mit Schattenangabe, weissen Lichtern im Gesicht und scharfem Weiss im Auge.




(Bibl. v. Stuttgart, 11.)



(Dit is die ghefontmaker des werelts.)
(Bibl. v. Stuttgart, 12.)

12. Niederländisches Brevier in 4. (Brev. No. 11); Bemerkung am Schluss: *dit boec is gheeynt int iaer ons hern. MCCCCXXXV om trint. D. ian.* Mit Bildern und Randornamenten. Die Figuren sind kurz, mit starken Köpfen, dicken Gesichtstheilen und dunkeln Schatten im Gesicht; goldne Lichter auf den Gewändern. Sie haben vollständig den auf niederländische Weise eckig gebrochnen Faltenwurf, aber mit grossartigen,






(Bibl. v. Stuttgart, 13.)



(Bibl. v. Stuttgart, 13.)

würdigen Motiven. Die Darstellungen sind auf Goldgrund, darin meist eine gothische Architektur gezeichnet ist.

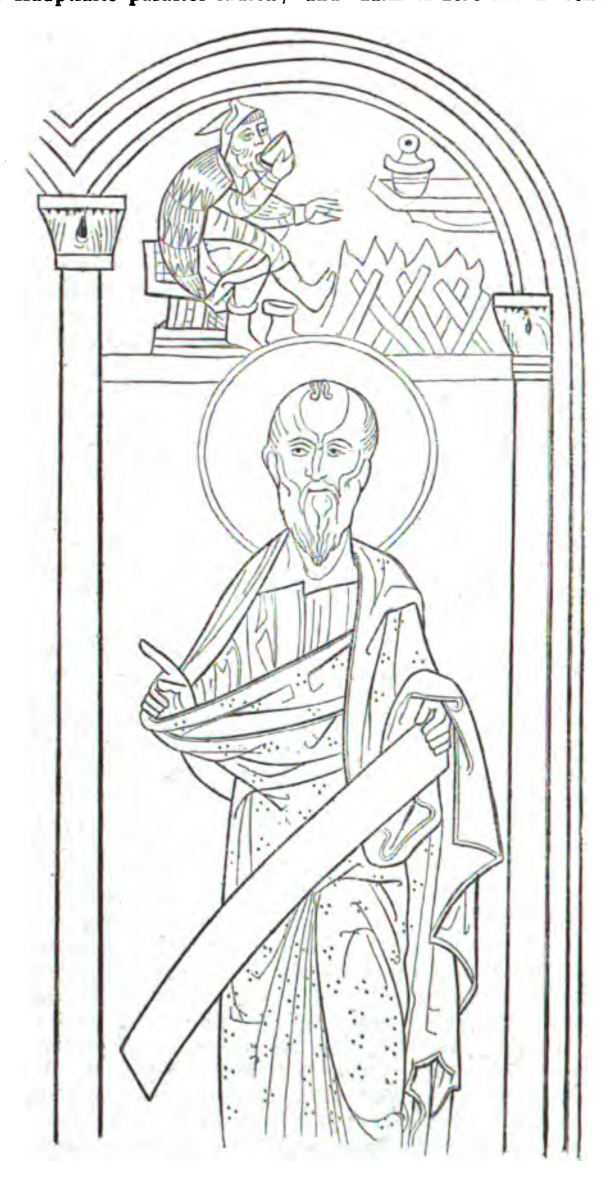
13. **Serenissimi Ducis Eberhardi I Barbati Gebett Buch** (Brev. No. 1). Deutsch, mit einzelnen Bildern und durchweg mit Randverzierungen, die aber grossentheils unvollendet sind; mehrere der Bilder sind nur in leichten Umrissen vorhanden. Die Randverzierungen bestehen aus den zierlichst verschlungenen Laubzügen, dazwischen die fabelhaftesten Monstra, schlangenhaft bunt gemalt, vorkommen, die hier aber zumeist nur einer wüsten Phantasie, ohne jenen ergötzlichen Humor, ihren Ursprung verdanken und somit als Gegensatz der unter No. 10 erwähnten Gebilde zu betrachten sind.

14. **Missale** (Bibl. fol. No. 59). Am Schluss steht: *Anno domini M. CCCC. LXXXI. finitus est praesens liber per me leonardum salwirck de Güntzburg.* Ein wenig bedeutendes Bild der Kreuzigung auf Goldgrund und trefflich gemalte Randornamente, die namentlich eine geistreiche Stylisirung freier Naturformen enthalten.

Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart.

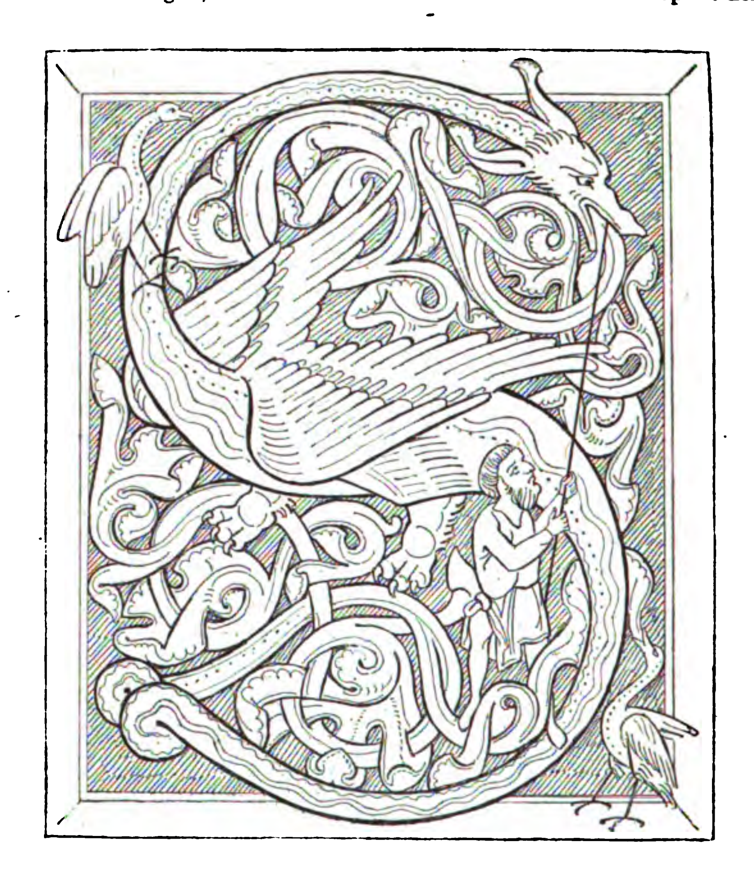
1. **Psalterium lat. cum Calendario.** Pergamenthandschrift in klein Folio, ein für die deutsche Kunstgeschichte sehr wichtiges Werk, für den Landgrafen Hermann von Thüringen (wie sich aus dem unten Angegebenen ergiebt), der von 1195 bis 1215 regierte, und an dessen Hofe, laut der Sage, der berühmte Wartburgkrieg gesungen ward, geschrieben. Auf dem zweiten Blatte steht (beim neuen Einband halb abgeschnitten): *Monasterii Weingartensis.* Die Handschrift ist mit Bildern und grossen Initialen, welche durchweg auf Goldgrund gemalt sind, verziert; unter den angewandten Farben ist das Blau von vorzüglicher Schönheit. Es sind vollständig ausgeführte Miniatur-Gemälde. Das Nackte ist grünlichbraun schattirt, mit dunkelrothen Umrissen; Lichter mit Weiss aufgesetzt; in den Gesichtern, auf den Wangen, sind kleine leicht vertriebene rothe Flecke, die Unterlippe und die Schattenseite der Nase durch einen Strich von gleicher Röthe bezeichnet. Die Haare sind sehr verschiedenfarbig. In den Gewändern sind die Linien des Faltenwurfes durch dunklere Striche be-

zeichnet, mit vollständiger Ausmalung der Schatten (in gleicher Farbe) und mit weissen oder sonst hellfarbigen Lichtern (auf roth z. B. hellblaue Lichter) von eigenthümlicher Schraffirung, so nämlich, dass erst ein Paar Linien mit der Hauptfalte parallel laufen, und dann andere aus diesen seitwärts

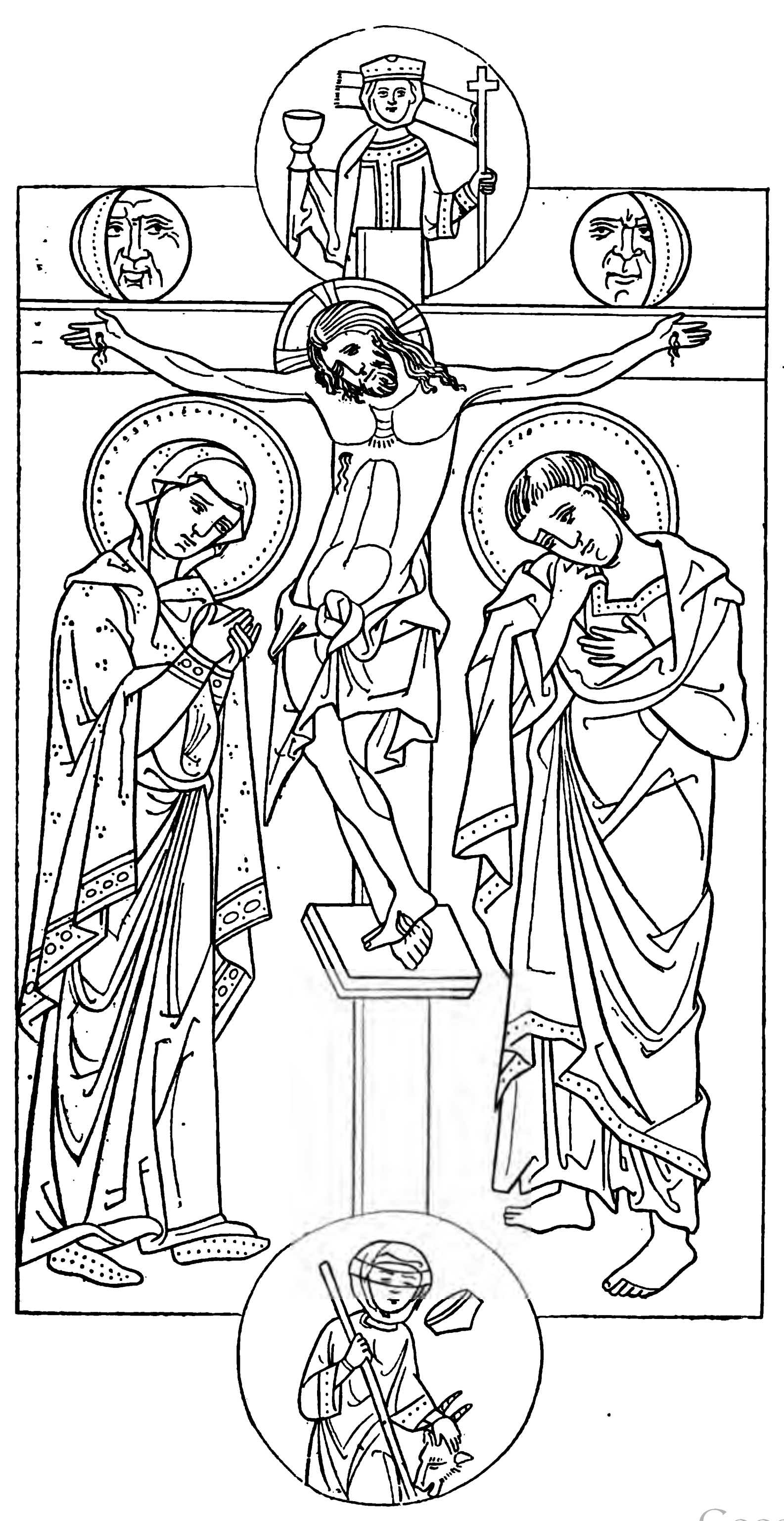


hinausschraffirt sind. Die Figuren sind, den verschiedenen Räumen gemäss, von verschiedener — von langer, mittlerer und sehr kurzer — Proportion, die Extremitäten im Verhältniss zum Ganzen. Der Faltenwurf ist, wenn gleich starr, scharf und eckig, so doch auf eine würdig feierliche Weise geordnet. Das eigentlich Ausgezeichnete in den Bildern aber besteht minder in charakteristischer Individualisirung, als, nächst der Sauberkeit und Vollendung der Technik, in der typischen Form einer gewissen Würde und idealen Schönheit (besonders im Kopfe Christi), die in jener Zeit sonst nicht leicht zu finden sein dürfte. — Das Buch zerfällt in folgende Theile: I. Calendarium, 12 Seiten, jede perpendicular durch eine rundbogige Säulenstellung (3 Säulen und 2 Bögen) in zwei Theile getheilt, in deren einem der Kalender des jedesmaligen Monates befindlich ist, in dem anderen ein Heiliger des Monats und über diesem, in dem Rundbogen, ein den Monat bezeichnendes landwirthschaftliches Bild. Die Heiligen sind, dem Raume entsprechend, vielleicht auch als Nachbildungen älterer Manier, von sehr langer Proportion, nicht ohne Würde und Hoheit in der Haltung und mit, im Ganzen, wohlgeordnetem Faltenwurf; die Scheine, um sie von dem Goldgrunde zu lösen, in blauer und grüner Farbe. Sie halten Bücher oder Spruchbänder in den Händen, die aber, merkwürdiger Weise, unbeschrieben sind. In den Monatsbildern sind die Figuren, wohl des Raumes wegen, von sehr kurzer Proportion, in ihren Beschäftigungen und Costümen, wie es scheint, eigenthümlich nordisch, somit eine in Deutschland heimische Kunstschule bezeichnend. Darstellungen der Art kommen in so früher Zeit höchst selten vor; es sind folgende: 1. Januar: ein alter Bauer im Pelzmantel, der am Feuer sitzt und aus einem Gefässe trinkt, indem er einen Stiefel ausgezogen hat und den nackten Fuss an der Flamme wärmt. 2. Februar: ein Mann, der von einem blätterlosen Baume mit dem Beil einen Ast abhaut. 3. März: ein Mann, der von einem ähnlichen Baume mit einem sichelartigen Messer einen Zweig abschneidet. 4. April: ein alter Mann, der mit einem Spaten gräbt. 5. Mai: ein Mann, der an einem Baum Zweige zusammenbindet. 6. Juni: ein Pflüger; der Pflug hat zwei Räder, zwei messerartige Schaufeln und zwei Hölzer, auf welche der Pflüger drückt. 7. Juli: ein Heuhaufen, zu dem ein Mann mit der Gabel ein Bündel Heu emporhebt; ein anderer, der oben auf dem Bauche liegt, nimmt es in Empfang. 8. August: ein Schnitter, der mit einer Sichel Aehren schneidet. 9. September: ein Kelterfass, darin ein Mann, das Kleid emporhebend, mit nackten Füssen steht. 10. October: ein Mann, der mit einem Dreschflegel Garben drischt. 11. November: ein Sitzender, der, wie es scheint, mit der Schaufel Korn auswirft. 12. December: ein Mann, der mit dem Beil einem Schweine vor den Kopf schlägt. — II. Die Psalmen. Sie beginnen mit einem B *(Beatus vir qui non etc.)*, welches die ganze Seite einnimmt, ein sehr reich verschlungenes Rankengeflecht mit Thieren, Vögeln, Drachen und kämpfenden Jägern, Sängern u. s. w. Im weiteren Verlauf eine Reihe ähnlich reicher, aber minder grosser Initialen. Die folgenden Bilder sind im Text der Psalmen enthalten: 1. Die Taufe Christi zu dem Psalm: *Dominus illuminatio mea et salus mea etc.* Die Darstellung nach dem gewöhnlichen Gebrauch, nur die Engel, welche die Gewänder halten, ohne Flügel: der härene Mantel ist blau gemalt; der Christuskopf von vorzüglicher Schönheit. 2. Christus am Kreuz, vor dem Psalm: *Salvum me fac Deus quoniam etc.* Christus, das Haupt auf die Seite geneigt, mit hängendem Leibe, einen Schurz um die Lenden, die Füsse auf einem

Fussbrette, aber mit Einem Nagel befestigt. Unter dem Kreuzstamm, in einem Medaillon, das besiegte alte Testament, eine weibliche Gestalt, mit verbundenen Augen, einer niederfallenden Krone und den Kopf eines



Opferbockes in der Hand; über dem Kreuzstamm das siegende neue Testament, gekrönt, einen Becher und eine Kreuzfahne in den Händen. Ueber den Armen des Kreuzes sind Sonne und Mond, zwei Köpfe, deren der eine roth, der andere grau gemalt ist. Zu den Seiten Christi stehen Maria und Johannes, beide in einfacher, sinnig klagender Stellung. 3. Christus mit der Siegesfahne vor der Hölle, die als der offene Rachen eines ungeheuren, von oben gesehenen Kopfes dargestellt ist; aus dem Rachen schlagen Flammen, und viele halb oder minder sichtbare Menschen strecken die Hände heraus. Christus fasst einen Alten, den Adam, beim Arm und zieht ihn heraus. Vor dem Psalm: *Exultate Deo adjutori nostro etc.* 4. Christi Himmelfahrt, ohne besondere Eigenthümlichkeit; Christus mit der Siegesfahne. 5. Ausgiessung des heiligen Geistes. 6. Das jüngste Gericht. Oben sitzt Christus auf dem Thron, im Munde, nach der Linken,



ein rothes Schwert, die Rechte aufgehoben, die Linke gesenkt; zu den Seiten Maria und Johannes, die Häupter gesenkt, die Hände emporgehoben. Unten zur Linken, die Verdammten, von zwei Teufeln an einer dicken Kette fortgezogen (die Teufel sind schwarz, zottig, mit langen Nasen und Hörnern); zur Rechten die Seligen mit aufgehobenen Händen und aufgerichteten Gesichtern. 7. Darstellung der heiligen Dreieinigkeit, in der gewöhnlichen Weise. Der Engländer Dibdin, der in seinem Werk: *a bibliographical, antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London* 1821, von der in Rede stehenden Handschrift spricht, giebt ebendort eine ziemlich getreue Abbildung dieser Darstellung, darin nur die Gewandung nicht scharf und bestimmt genug gezeichnet ist. — III. Die Litanei, in zwei durch drei Säulen gebildeten Columnen geschrieben; oben in den Rundbögen sind Brustbilder, ebenfalls auf Goldgrund, enthalten: 1. Maria und Johannes der Täufer. 2. Zwei männliche Heilige mit Rüstung Schwert und Fahne; der Brustharnisch des einen besteht, merkwürdiger Weise, aus gelben Schuppen; der andere ist ganz im Kettenpanzer. 3. Zwei weibliche Heilige mit Palmen. 4. SOPHIA und HERMAN. LANTGRAVIVS. TVRINGIE. Sie mit Krone und Schleier, ein Buch in den Händen; er im Hermelinmantel, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte erhoben, mit blauer Mütze, starkem, lockigem Haar (nicht in dem sonst,





auch bei den folgenden typisch wiederholten Schnitt), kurzem Bart und überhaupt mit absichtlicher, glücklicher Individualisirung. Ueber den Bögen dieser und der folgenden fürstlichen Bilder sind grössere Architekturen angebracht, zwischen den vorigen kleinere. Unten im Text heisst es: *Peccatores te rogamus audi nos . . . . Ut famulum tuum HERMANNVM in tua misericordia confidentem confortare et regere dign. ter. a. n.* Und später: *Rege domine famulum tuum HERMANNVM et intercedentibus omnibus sanctis tuis gre. tue. in eo dona multiplica. ut ab omnibus liber offensis et temporalibus non destituatur auxiliis et sempiternis gaudeat institutis.* 5. Zwei Bischöfe, die zwischen sich einen grossen Ring halten, darin ein Lamm mit der Siegesfahne. 6. *REGINA. VNGARIE.* und *REX. VNGARIE.*; sie der Sophia ähnlich kostümirt, er mit Krone und Scepter. 7. *REX. BOEMIE.* und *REGINA. BOEMIE.*; ähnlich wie die vorigen, sie mit frei niederhängendem Schleier und geflochtenen Zöpfen. — Darauf folgt ein sonderbares Bild, welches die ganze Seite ein-

nimmt. In der Mitte sitzt ein Greis auf einem Thron, in blauem Unterkleide, rothem Mantel und mit nackten Füssen; mit langem, grauem Bart- und Haupthaar (letzteres etwas struppig wie beim Johannes Baptista) und einem Heiligenschein. Auf seinem Schoosse ein Kind, ohne Schein, im grünen Kleide und mit nackten Füssen, welches zu beiden Seiten Aepfel an je zwei weibliche Gestalten, die langes Haar und lange Hängeärmel tragen, austheilt. Ueber dem Schein des Alten wächst eine seltsame Blume empor, darin, an kelchartigen Stellen, fünf Menschengesichter. Zu beiden Seiten vom Haupt des Alten und der Blume sind je zwei Figuren, welche auf einem, aus dem Goldgrunde hervortretenden grünen Streifen (fernerem Erdboden) stehen: zur Linken ein Fürst mit der Krone, hinter ihm ein



(Weingartner Minnesinger-Codex)

barhäuptiger Diener; zur Rechten eine Fürstin und eine Dienerin; alle halten Blumen in den Händen. — IV. Vespera defunctorum, ohne weitere Bilder.

2. Weingartner Minnesinger-Codex. Dreizehntes Jahrhundert. Vor jedem Dichter ist das Bild desselben befindlich, welches ihn einfach dastehend oder sitzend und nachsinnend, zusammen mit der Geliebten oder jagend u. s. w. darstellt. Es sind überall dieselben Motive, welche in den Bildern des berühmten Mannesse'schen Minnesinger-Codex zu Paris wiederkehren; nur erscheinen sie in der Weingartner Handschrift überall einfacher und minder bewegt, so dass die Mannesse'schen als spätere Arbeiten, vielleicht als freie Copieen jener, zu betrachten sein möchten. Dazu kommt auch die in letzteren noch minder ausgebildete Technik, die Zeichnung in schwereren, einfacheren Linien und in der Ausführung ein blosses Coloriren ohne Angabe von Schatten und Lichtern. Uebrigens zeigen sie bereits entschieden den neuen Styl, der mit dem dreizehnten Jahrhundert eintritt und welchen ich den germanischen genannt habe.

Bibliothek von München.

1. Wessobrunner Pergamenthandschrift vom Jahre 814 oder 815. (Dieselbe, welche das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der beiden Ueberbleibsel ältester deutscher, noch alliterirender Poesie, enthält; vergl.

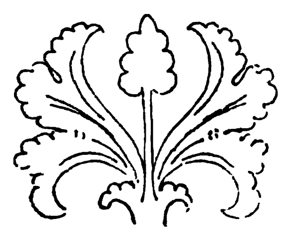


(ubi ascendit iudas e lacu.)

Graff, Diutiska II, 368). In dem vorderen Theil dieser Handschrift: *De inventione S. Crucis*, ist, im Text, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heiligen

Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, welche mit wenig Farben (die überdies gelitten haben) stellenweis roh bemalt sind. Doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche, nur ungleich rohere, antikisirende Weise, wie in der bekannten vatikanischen Rolle mit der Geschichte des Josua (vergl. *d'Agincourt, Peinture, pl. XXXVIII, sqq.*); auch findet sich bei Betenden noch die aufrechte Stellung mit aufgehobenen, ausgebreiteten Armen, wie auf den altchristlichen Monumenten der ersten Jahrhunderte. Was das Kostüm anbetrifft, so ist bei den Männern, wo solche nicht ein Priesterornat oder die lange, antik ideale Kleidung tragen, eine kurze Tunica manicata zu bemerken und enganschliessende Hosen mit einer gewissen Art von Stiefeln und Binden um die Knöchel. Sie tragen kurze Schwerter an der linken Seite, die linke Hand auf den Griff gestützt; oder einen grossen, über den linken Arm hängenden Mantel und einen grossen, länglichrunden Schild mit scharf vorspringendem Nabel, nebst Lanze. Das Haar der Männer ist kraus.

2. Evangeliarium von St. Emmeram in Regensburg, im Jahre 870 von zwei deutschen Priestern Beringer und Liuthard geschrieben, von Kaiser Karl dem Kahlen an das Kloster St. Denys in Frankreich geschenkt, von König Arnulph um 891 nach Deutschland entführt. Purpurpergament mit Goldschrift, eigenthümlichen Initialen und verschiedenen Bildern. Nähere Kunde und Abbildungen von dieser merkwürdigen Handschrift gibt das Buch des Jesuiten Coloman Sanftl: *Dissertatio in aureum ac pervetustum SS. Evangeliorum codicem ms. Monasterii S. Emmerami Ratisbonae* 1786. Der Styl in der Zeichnung ist ganz derselbe romanisirende (noch nicht byzantinische), wie er aus andern bedeutenden Handschriften der Carolinger Zeit bekannt ist, doch höchst barbarisch und mit einzelnen verzwickten Gestalten; die Malerei ist sehr roh, mit Schattirung und mit weissen und goldenen Lichtern; sehr reiches goldenes Rankenwerk in den Anfängen der Kapitel. Vorn ist das Bild des Kaisers und seiner zum Theil allegorischen Umgebungen, davon Sanftl einen ziemlich getreuen Kupferstich giebt; auf der Nebenseite eine Anbetung des Lammes. Merkwürdig sind die Symbole der Evangelisten: auf der Mitte des Rückblattes vom Matthäus, welches unter reichen Ornamenten den Titel enthält, ist ein Löwe dargestellt, in den Ecken die vier Evangelisten; bei Marcus ebenso eine Figur Christi, bei Lucas ein Lamm, bei Johannes eine aufgerichtete Hand. In den Band- und Rankenornamenten kommen reine Akanthusformen, Kelche, Akanthuskapitäle u. a. vor. Die Arbeit des im elften Jahrhundert hinzugefügten goldenen, mit Edelsteinen und Perlen reich verzierten Deckels ist bedeutend strenger als in der Abbildung bei Sanftl.



(Bibl. v. München, 2.)

3. Evangeliarium (*Cod. lat. membr. cum pictt. No.* 56) *Saec. IX. Ex bibliotheca Monasterii Scheftlarn.* Sehr rohe Malereien. Die Calendarien und Initialen sind mit einfachem Bandornament und Vogelköpfen, nach Art der vorigen Handschrift, verziert. Die Bilder der Evangelisten, auf Purpurgrund, in höchst unsicheren, rohen Linien, sitzend, meist in sehr ähnlicher, unglück-



(Bibl. v. München, 4.)

lich kauernder Stellung, in matten Farben gemalt, mit wenig Schattirung; in den rohen Gesichtern sind die Lichter mit Weiss aufgehöht, die Schatten röthlich braun. Sie sitzen neben einem Schreibpult und einem Kasten mit Schriftrollen. Johannes ist bereits jung dargestellt.

4. Evangeliarium (ib. No. 51) Saec. X. Darin zwei Bilder von Evangelisten, Marcus und Johannes. Sie sind gemalt, auf dunkelm Grunde, mit Schatten und Lichtern, die in der Localfarbe gehalten sind; noch roh, namentlich die nackten Theile, wenig eigentlicher Styl in den Falten; doch ist gerade hierin ein gewisser Uebergang zwischen dem neunten und elften Jahrhundert, die sich beide schärfer charakterisiren, zu bemerken. Johannes ist alt dargestellt, in einer fast würdig ruhenden Stellung, neben ihm ein schön stylisirter Adler, sowie ein Topf mit hohen Lilien.

---

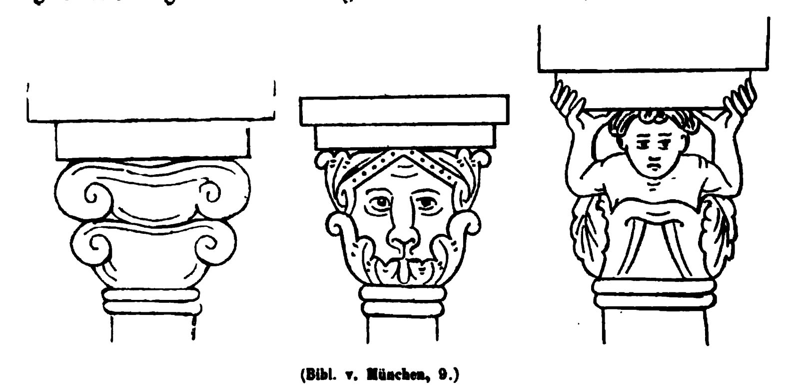
5. Evangeliarium Bambergense (B., No. 3) Saec. IX, mit äusserst rohen Malereien der Evangelisten. Auf der Vorderseite des Deckels ist eine schön in Elfenbein geschnitzte Taufe Christi, viele Engel in den Wolken; sie zeigt bereits (oder noch) ein näheres Verständniss des Nackten und schliesst sich im Styl der Elfenbeinarbeit der folgenden Handschrift an. Auf der Rückseite des Deckels sind zwei Elfenbeinreliefs: 1. eine Verkündigung, durchaus noch (ob auch in einer gewissen Rohheit) römisch gehalten; die Madonna, im Schleier, eine sehr schöne und würdige Figur von antikem Charakter; auch der Engel trefflich. Zwischen ihnen eine Tafel mit dem Grusse. Darunter 2. die Geburt Christi. Minder bedeutend. (S. Jaeck, vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, p. XLVI.)

6. Missale Bambergense (B., No. 7) vom Jahre 1014 (Jaeck, p. XLI), mit schönem, unstreitig gleichzeitigem Elfenbeindeckel, welcher eine reiche Reliefcomposition enthält. In der Mitte Christus am Kreuz; oben, zu beiden Seiten, anbetende Engel und unter ihnen Sonne und Mond, erstere als bärtiger Kopf im Strahlennimbus. Zu den Seiten des Kreuzes stehen die beiden Krieger mit Lanze und Schwamm, in kurzer Tunica manicata und mit engen, etwas faltigen Hosen, der eine mit phrygischer Mütze; neben ihnen Maria und Johannes. Den Fuss des Kreuzstammes umwindet eine Schlange; daneben sind Gräber, die sich aufthun und aus denen Todte hervorsteigen. Im untern Raume des Deckels ist das Grab Christi in antik geradliniger Architektur, mit den schlafenden Wächtern, dem Engel und den drei Marieen. Die Figuren sind kurz, zum Theil mit grossen Extremitäten, besonders was die Füsse anbetrifft, aber ohne Wulstigkeit in den Formen; sonst sind sie wohlproportionirt und mit grosser Sauberkeit in den Köpfen. Die Figur des Christus insbesondere ist schön und rein, mit vielem Verständniss des Nackten gearbeitet; auch ist der Faltenwurf hie und da mit Würde gelegt. Es zeigen sich viele Erinnerungen an römische Kunst; doch weist zugleich Einzelnes, namentlich der scharfe Parallelismus in den Falten längerer Gewänder, bestimmt auf byzantinischen Einfluss. Ein schöner Akanthusrand umgiebt das Ganze. — Die Bilder im Buche selbst haben Aehnlichkeit mit denen der obengenannten Emmeramer Handschrift; doch ist die Arbeit sauberer, besonders in den Köpfen, der Faltenwurf strenger und geradliniger. Dazu kommt, dass das zweite Bild, welches eine förmliche Copie der Kaiserdarstellung in der Emmeramer Handschrift ist, auf bestimmte Studien nach deren Bildern hinweist. Das vorhergehende Bild zeigt den Kaiser Heinrich II, über ihm Christus, der ihm die Krone

aufsetzt; zu dessen Seiten Engel, die dem Kaiser Schwert und Kreuz reichen. Der heilige Udalricus und der heilige Emmeramus stützen seine Arme. Die Bilder sind hier auf tapetenartigem Grunde dargestellt; das Laubwerk der Bäume ist ein rosettenartiges Ornament. Ornamentirte Initialen.

7. Evangeliarium Bamb. (B., No. 4) Saec. XI. Auf dem Deckel ein sauberes Elfenbeinschnitzwerk, eine Darstellung des Todes der Maria. Christus hebt die kleine, in Tücher gewickelte Seele empor, sie zweien Engeln hinreichend, die Tücher entgegenhalten. Es ist hier viel Ausdruck in den Köpfen, doch scheint bereits jenes Verständniss der Formen mehr zu fehlen; dafür ist der völlig byzantinische Faltenwurf um so sauberer ausgeführt. Sehr zierlich durchbrochene Architektur. — Die Bilder dieser Handschrift sind sehr sauber, meist auf Goldgrund gemalt, scharfe Linien in den Falten, aber höchst unglücklich verzwickte Figuren. Vor den Evangelien ist, auf zwei Seiten, eine grosse eigenthümliche Darstellung: zur Rechten der Kaiser auf dem Thron, neben ihm zwei Geistliche und zwei Krieger; zur Linken, sich neigende, gekrönte weibliche Figuren; Roma, eine Schüssel mit Edelsteinen haltend; Gallia mit einer Palme, Germania mit einem Füllhorn, Sclauinia mit einer Scheibe.

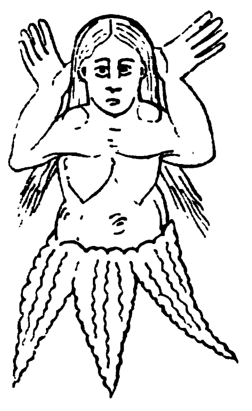
8. Evangeliarium Bamb. (B, No. 5) Saec. XI. Gross fol., mit sehr reichem Elfenbeindeckel. In der Mitte die Kreuzigung Christi. Oben, aus den Wolken, reicht eine Hand herab; zu beiden Seiten Kränze, darin, zur Rechten, Sol dargestellt ist, im Wagen, mit einer Fackel, und ein Viergespann lenkend, zur Linken Luna ebenso, mit Halbmond und Bogen, von vier Kühen gezogen. Um den Fuss des Kreuzes windet sich eine Schlange. Darunter das Grab mit dem Engel und den drei Marieen; noch tiefer öffnen sich die Gräber, und zu unterst sind drei grössere Figuren: ein liegender Flussgott; ein Weib mit halbentblösster Brust, sitzend und emporschauend; und ein anderes Weib, am Boden kauernd, mit nacktem Oberleib, eine Schlange an der Brust und ein Füllhorn haltend. Sämmtliche Figuren sind in schwulstigen, dickbäuchigen Formen; die Architekturen der Gräber mit Säulen, Giebeln und Kuppeln und mit rundbogigen Fenstern. In dem goldenen Rahmen des Deckels sind musivische Heiligenköpfe angebracht; die Umrisslinien, die bei Miniaturen der Zeit gewöhnlich schwarz sind, werden hier durch feine Goldstreifen gebildet, welche zugleich die einzelnen Stücke der Mosaik verbinden. — Die Bilder, welche sehr viele und mannigfaltige Darstellungen aus der heiligen Geschichte entfalten, sind in ähnlichem



(Bibl. v. München, 9.)

Styl wie die der vorigen Handschrift; die Figuren sind hier aber gänzlich ohne Proportion, steif oder verzwickt, und völlig leblos und starr.

9. Evangeliarium Bamb. (B, No. 2) Saec. XI. (Jaeck. p. XLVII, No. VI.) Der Deckel mit einer Goldplatte überzogen, darauf getriebenes Ornament, phantastische Thierfiguren in den Ranken. Die Handschrift enthält, nach dem mit Architekturen eingefassten Calendarium, eine eigenthümliche Darstellung Christi: Christus in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume (mit pilzartigen Laubgruppen und kleinen rothen Früchten) stehend; einen Ast mit der Linken fassend, eine goldene Kugel oder Scheibe in der Rechten. In den vier runden Ecken des Regenbogens sind, zu Christi Rechten Sol, ein rother Kopf mit Strahlen; zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier Ecken des Blattes sind die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich-grünem Rande, ausserhalb lila, welches nach oben in rosa, nach unten in Grün übergeht. Auf der Nebenseite steht mit goldenen Uncialen auf Purpurstreifen geschrieben:


(Sirenen-artige Figur.)

Pax. bonitas. uirtus. lux. et sapientia Christus.
Signiferum supra. tenet et generale quod infra.
Hac ope diuina. paradysi calcat amoena.
Et uelut hic stando. uictoris signa gerendo.
In supra positis. animalibus atque figuris.
Flumina lege pari. dat mystica quatuor orbi.
Qui sitit inde bibat. saluus per secula uiuat.

Dann ist vor jedem Evangelisten das Bild desselben und auf der andern Seite eine rankenverzierte Initiale mit dem Anfang in Uncialen. Die Figur des vor dem Schreibepult sitzenden Evangelisten ist jedesmal von zwei Säulen eingeschlossen, die einen horizontalen Streifen mit einer Inschrift tragen und darüber einen flachen Bogen, innerhalb dessen eine Darstellung ihrer Symbole, zugleich in Bezug auf Christus, enthalten ist. Die Zeichnung der Figuren ist im höchsten Grade formlos und widerwärtig; die Malerei dagegen ist ungemein sauber, mit Schattirungen in der Lokalfarbe und weissen Lichtern. Das Nackte, welches sehr verschiedenfarbig vorkommt, ist grün und braun schattirt. Die Evangelisten sind auf Goldgrund, die oberen Figuren auf farbigem Grunde dargestellt. Die vier Darstellungen sind: 1. Matthäus, in hellbräunlicher Fleischfarbe; er schreibt auf einer Rolle, die auf dem Pulte liegt. Oben Christus (hellgelbe Fleischfarbe) als König und mit dem Siegeskreuz; daneben der Engel (orangegelbe Fleischfarbe). — 2. Marcus (röthliche Fleischfarbe), in der Rechten die Feder, beide Hände und das Haupt staunend erhoben, (denn es heisst in den Beischriften: *Ecce leo fortis. Transit discrimina mortis. — Fortia facta* stu-

pet. Marcus qui nuntia defert.) Oben Christus (hellgelbe Fleischfarbe) mit dem Kreuz aus dem Grabe auferstehend, daneben der geflügelte Löwe. —



(Marcus.)

3. Lucas (orangegelbe Fleischfarbe), die Linke mit einer Rolle senkend, die Rechte mit der Feder erhebend und vor sich niederblickend. Oben ein sterbendes Lamm von gelblicher Farbe, einem Pferde ähnlich gezeichnet; daneben der geflügelte Ochs. — 4. Johannes (gelbliche Fleischfarbe, graues

Haar und Bart); er sitzt in einem grossen Lehnstuhl und erhebt Hände und Haupt. Oben eine Hand, die Christum (gelbliche Fleischfarbe) emporzieht. Daneben der Adler, ziemlich natürlich in Form und Farbe.

10. Evangeliarium aus Kloster Niedermünster in Regensburg, (B., No. 1) Saec. XII. Gross fol. Zu Anfang verschiedene mystisch allegorische Darstellungen mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Ich beschreibe eine derselben, welche durch die darin vorkommende Figur des Todes besonders merkwürdig ist. In der Mitte ist Christus am Kreuz, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen, links: Vita, eine weibliche Figur mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts: Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halbnackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind kleinere Darstellungen: oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, gekrönt und mit der Siegesfahne, den Kelch auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. — Vor jedem Evangelisten ist dessen Bild; über ihm das dazu gehörige Symbol; unten die Darstellung eines der vier Paradiesesströme; in den Ecken noch kleinere Darstellungen. Die Zeichnung ist noch durchaus byzantinisch, doch mit einer gewissen Formenkenntniss; die Malerei ist sauber, mit Schatten und Lichtern. Die Darstellung der Ströme ist die eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und grosser Wasserurne zwischen zwei pilzartigen Bäumen. — Die Handschrift befindet sich in einem grossen, mit Goldblech überzogenen Kasten, darauf eine sehr rohe Figur Christi in getriebener Arbeit gebildet ist und einige musivische Bildwerke, unter welchen schöne Ornamente vorkommen.

---

11. Evangeliarium (Cod. lat. membr. cum pictt. No. 86) Saec. XI. Die Bilder zum Theil im Styl der genannten Bamberger Handschriften, einige scheinen selbst Wiederholungen.

12. Evangeliarium (ib. No. 23) Saec. XI. Die Bilder der Evangelien in sehr strengem Styl mit etwas rundlichem Faltenwurf. Initialen.

13. Evangeliarium (ib. No. 31) Saec. XI. Eine im Jahre 1538 eingeschriebene Notiz sagt: *Script. ab Ellingero Abbate Tegernseense* (1017—1056). Die Bilder der Evangelisten auf Goldgrund in dem strengen Style der Zeit, mit geraden, einfachen Falten, sauber gemalt; mit einer gewissen Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit des architektonischen Ornaments, besonders in den Calendarien.

14. Evangeliarium (ib. No. 57) Saec. XII. *Ex B. Canoniae Rottenbuchensis.* Bilder der Evangelisten, den vorigen des Ellinger sehr ähnlich.

15. Evangeliarium (ib. No. 65) Saec. XI. *Ex B. Monalium Nonbergensium Salisburg.* Die Bilder der Evangelisten; braune Linien, fast keine Schattenangabe; sehr einfach geradliniger Faltenwurf.

16. Evangeliarium (ib. No. 90) Saec. XI. *Ex B. M. Pollingen.*

Vorn eine sitzende Figur Christi im Regenbogen, in den Ecken die vier Symbole. Ziemlich bestimmter Styl in den Falten, nicht scharfe Linien.

17. Evangeliarium (ib. No. 29) Saec. XII. *Ex B. Capitali Cathedral. Frisingensis.* Rohe Bilder der Evangelisten.

18 Evangeliarium (ib. No. 85) Saec. XII. *Script. a Diemot, Moniali Wessofontan.* Die Bilder der Evangelisten, farbig, auf Goldgrund in Architekturen. Strenger, stiller Styl.

19. Evangeliarium (ib. No. 89) Saec. XII. Bilder der Evangelisten, welche ihre Symbole auf den Schultern tragen. Etwas Freiheit im Faltenwurf.

20. Evangeliarium (ib. No. 66) Saec. XII. *Ex B. M. Michel-Burani.* Die Bilder der Evangelisten, ziemlich sauber, in demselben bekannten Styl.

21. Vita et Passio Apostolorum (ib. No. 72) Saec. XII. *Ex B. Augustana.* Mit vielen roth und schwarzen Federzeichnungen (ohne farbigen Grund), welche sehr grosse Aehnlichkeit insbesondere mit denen des Heidelberger Rolandgedichtes haben (auch die Schrift). Merkwürdig ist hier, dass das Nackte, im Gegensatz gegen die Gewohnheit der Zeit, stets roth gezeichnet erscheint.

22. Carmina varii Argumenti (ib. No. 73) Saec. XII. Mit mehreren Bildern; zu Anfang ein Glücksrad, verschiedene Spiele u. s. w. Sehr saubere Zeichnungen in roth, schwarz und grünen Umrissen auf farbigem Grunde; in den Figuren selbst wenig Farbe. Sehr zierlich ornamentirte Bäume.

23. Precationes S. Hildegardis (ib. No. 114, Cod. in 4) Saec. XII oder XIII. Jede linke Seite der Blätter enthält ein Bild in mehrfarbiger (selten ausgefüllter) Zeichnung, auf farbigem Grunde. Wenig rothe Linien im Gesicht, an der Nase, dem Mund und den Wangen. Rundbogige Architekturen.

24. Breviarium (ib. No. 75) Saec. XIII. *Ex B. Alderspacensi.* Mehrere Bilder roh auf Golgrund, wenig leichter als die gewöhnlich byzantinischen. Geschlitzte Augen, rundbogige Architekturen.

25. Psalterium (ib. No. 74) Saec. XIII. *Ex B. Alderspacensi.* Wenig Bilder auf Goldgrund mit ziemlich feinen Gesichtsformen; im Faltenwurf ziemlich byzantinisch. Die Deckel dieser und der vorigen Handschrift sind, unter Hornplatten, mit Miniaturen geschmückt.

---

26. Evangeliarium et Lectionarium (ib. No. 7, b) Saec. XIII. *Ex B. M. Schyrensi.* Von Conrad von Scheyern geschrieben, wie sich aus den am Schluss des Buches geschriebenen Zeilen ergiebt: *Tu autem domine Chuonradi scriptoris miserere. Amen. Hic liber hic finit. Scriptoris et hic labor exit. Sis nostri memor hic. Melliflua qui legis istic.* Eine Reihe von meist roth und schwarzen Zeichnungen, auf farbigem (blauem und grünem) Grunde, eröffnet das Buch. Zuerst ist eine Darstellung aus der Offenbarung, welche das ganze grosse Folioblatt einnimmt: die Jungfrau mit dem Kinde (sie mit Flügeln) und vor ihr der siebenköpfige Drache. Hier sind Schattirungen von grüner, blauer und röthlich-brauner Farbe angebracht; auch in den Gesichtern eine gewisse Schattenangabe und rothe Wangen. Auf der zweiten Seite die Darstellung eines Crucifixes, auf der folgenden wieder aus der Offenbarung, auf der vierten eine Maria von Heiligen umgeben. Dann folgen in einer Reihe kleinerer Bilder (mehrere auf einer Seite) zwei Le-

genden, welche die Gnade der Maria gegen die gefallenen und reuigen Sünder verherrlichen. Beigeschriebene lateinische Verse erklären die Bilder. Die erste enthält die Liebesgeschichte einer Aebtissin und ihre, unter dem Schutz der Maria bewirkte heimliche Entbindung, obgleich sie von ihren



Nonnen belauscht und dem Papste verklagt war. (Siehe darüber: *Potho Prifingensis de miraculis S. Dei genitricis c.* 36; *ed. a Pezio* 1731). Die andere stellt die Geschichte des Theophilus (des ältesten Faust) dar, der sich dem Teufel verschworen hatte, hernach aber von der Maria wieder zu Gna-

den angenommen ward. Hierauf folgt noch eine Reihe von Bildern aus der heiligen Geschichte, mit rundbogigen Architekturen und noch völlig



byzantinischem Ornament. — In den Compositionen Conrad's ist bereits viel eigenthümliches Leben, grosse Freiheit in der Bewegung; der Formensinn macht sich schon sehr bemerkbar. Der Faltenwurf ist lebendig be-

wegt, zuweilen schon in grossartig weichen und edlen Linien; er fügt sich bereits auf erfreuliche Weise den Formen des Körpers. In den Köpfen ist wenig Ausdruck, doch sind sie im Einzelnen nicht ohne Individualisirung; die Arbeiten überhaupt sind leider augenscheinlich flüchtig gemacht. Conrad bildet den Uebergang aus dem älteren, sogenannt byzantinischen Styl in den germanischen.

27. Salomonis Episc. Const. Mater verborum (5. Glossarium) c. aliis (ib. No. 7, c). Im Jahre 1241, wie sich aus dem Vorwort ergiebt, von Conrad von Scheyern geschrieben. *Ex B. M. Schyrensi.* Mit mehreren rohen, schwarzen oder schwarz und rothen Zeichnungen allegorischen Inhalts, im Styl der vorigen (cf. Aretin, Beiträge VI, 101).

28. Comestor hist. scholast. (ib. No. 13, a) Saec. XIII. gleich den vorigen von Conrad von Scheyern, wie sich aus dem ersten Bilde, eine Maria mit zwei Engeln, unten einen knieenden Mönch darstellend, und der Beischrift ergiebt: *Frater Chuonradus Peccator auctor et scriptor hujus operis.* Hierauf folgen Darstellungen der freien Künste; im Styl der vorigen.

29. Evangeliarium (ib. No. 39) Saec. XV. Mit Evangelistenbildern und Initialen im Style des zwölften Jahrhunderts, welche somit als Nachbildungen älterer Muster zu betrachten sind.

30. Evangeliarium (ib. No. 40, a) Saec. XV. Ein Bild und Initialen in demselben Verhältniss; Formen, Gesichtszüge und Faltenwurf streng byzantinisch.

31. Evangeliarium (ib. No. 49) Saec. XIV oder XV. Mit Bildern desselben Verhältnisses, nur ein wenig freier in den Formen.

32. Testamentum vetus et novum in imaginibus (ib. No. 63) Saec. XV. Sehr reichhaltige Bilderbibel. Die Bilder ebenso Nachahmungen byzantinischer, nur, wie bei den vorigen, mit mehr Freiheit im Faltenwurf, aber rundbogige Architekturen. Die Bilder sind nicht alle von Einer Hand; ein Theil ist roher und verräth, namentlich in den Gesichtern, späteren Ursprung. Einzelne eigenthümliche Darstellungen, besonders der Höllenstrafen.

33. Psalterium (ib. No. 42) Saec. XV. Dasselbe Verhältniss in den Bildern.

34. Psalterium (ib. No. 84) Saec. XIV. Dasselbe Verhältniss in den Bildern.

35. Psalterium lat. et gall. (ib. No. 63, a) Saec. XIII. Bilder in Initialen und am Rande, meist historische Darstellungen, besonders in antiquarischen Beziehungen interessant; dann viele Thierzeichnungen, Jagden u. s. w.; seltener phantastische Bilder, als Sirenen, Centauren u. a. Der Styl ist entschieden germanisch.

36. Jacobus de Voragine, Legendae; Hist. lombart. (ib. No. 60) Saec. XIV, Bilder in den Initialen, in germanischem Styl.

37. S. Benedicti Regula (ib. No. 28) A. 1414. *Ex B. M. Mettensis.* Mit zierlich gemalten Initialen, deren Figuren in den Köpfen etwas von der kölner Schule haben. Ein grosses, noch ungemaltes Titelblatt in sauberer Federzeichnung.

38. Biblia pauperum (ib. No. 9) A. 1415. Viele Federzeichnungen im kölner Style.

39. Gratiani decretum (ib. No. 10) Saec. XV. Gemalte Bilder im kölner Style.



40. **Missale Romanum** (ib. No. 17) *scr. per Barthol. de Bartolis de Bononia a.* 1374, *cum picturis Nicolai de Bononia.* Initialen und ein Bild zu Anfange, im Styl der alten Florentiner.

41. **Livius** (ib. No. 21) drei Bände in fol.; auf dem ersten Blatt eines jeden sehr zierliches Rankenornament mit Thieren und Genien, in den Ranken verschlungen.

42. **Liber Precationis** (ib. No. 106) Saec. XIV. *Ex B. palat. Mannh.* Verkündigung und Kreuzigung auf Tapetengrund, im Styl des Wilhelm von Oranse. (Französische Rubriken.)

43. **Regnault de Montauban** (ib. No. 19) A. 1457. Grosser Codex in fol. mit vielen sauberen Bildern, meist Schlachten und Kämpfen.

44. **Livre de l'origine et du commencement du pays de Cleves** (ib. No. 68) Saec. XVI. *Ex B. palat. Mannh.* Sehr zierliches Titelbild des Schwanenritters *(le chevalier helias)*, der in einem Kahn von dem Schwane gezogen wird; hinten ein Schloss, daraus eine Jungfrau hervorschaut.

45. **Niederländisches Gebetbuch** (ib. No. 105) Saec. XV. Mit einzelnen grossartigen Darstellungen, namentlich des Todes.

---

46. **Tristan.** Deutsches Gedicht von Gottfried von Strassburg und Ulrich von Türheim (Cod. germ. No. 51). In der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Schweiz und zwar für einen



Herrn von Hohenems geschrieben. Klein fol. Zwischen dem Text eigene Blätter mit Bildern, deren zwei, zuweilen drei Reihen auf einer Seite ent-

halten sind. Es sind schwarze Federzeichnungen auf gefärbtem (blauem, grünem, rothem, gelbem Grunde); die Figuren sind in der Regel das leere Pergament, doch mit einfach farbigen Schattirungen in den Gewändern (die selten ganz mit einer Farbe bedeckt vorkommen) und mit rothen Schattenangaben und Wangen im Gesicht. Die Namen der Dargestellten sind jedesmal beigeschrieben, zuweilen auch erklärende Verse. Kostüm, Harnisch, Panzerhemden u. s. w. sind einfach alterthümlich, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten (z. B. viereckigen Helmen); es kommen verschiedenartige musikalische Instrumente vor. Die Architekturen sind noch rundbogig, die Bäume in bestimmter Stylisirung. — Mit den Bildern in Handschriften deutscher Gedichte des dreizehnten Jahrhunderts scheint sich der neue Styl, welchen ich den germanischen genannt habe, entschieden Bahn zu brechen; als eins der frühesten Beispiele dürften die in Rede stehenden gelten. Figuren und Faltenwurf haben bereits das charakteristisch Lange und Langgestreckte, zugleich mit jenem chinesisch lächelnden Ausdruck in den Köpfen und absichtlicher Zierlichkeit in den Bewegungen. — Die Zeichnungen dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen, die hintere Hälfte sehr roh; die vorderen, die uns hier nur interessiren, haben leider vielfach gelitten und sind ebenfalls zum Theil roh überschmiert.



(Tristan.)

47. Wilhelm von Orleans, von Rudolph von Montfort (C. g. No. 63) A. 1250. Rohe, sehr wenig vollendete Umrisszeichnungen, selbst die Gesichter noch nicht gezeichnet; Anklang an die Bilder des Tristan.

48. Guldene Legend des Jac. a Voragine (C. g. No. 6) A. 1362. Saubere Bilder im Styl zwischen denen des Tristan und der kölner Schule.

49. Bibel der Armen (C. g. No. 20) Saec. XIV. Leichte Zeichnungen, roh gemalt, aber in einzelnen Figuren viel Würde des Faltenwurfs.

50. Gebetbuch für Nonnen (C. g. No. 101) Saec. XIV. Ziemlich grossartige Bilder, etwa im kölnischen Styl; in der Behandlung erinnern sie an feinere Miniaturen der byzantinischen Zeit.

51. Weltchronik des Rudolph von Montfort (C. g. No. 5) Saec. XIV. Kleine Bilder in zierlich kölnischem Styl.

52. Dasselbe (C. g. No. 4). Vom Jahre 1400. Ebenso, nur minder zahlreich.



50. Gebetbuch für Nonnen.

53. Leiden Christi (C. g. No. 29) Saec. XV. Wenig vollendete Bilder, meist Umrisse, kurze Figuren, aber sehr grossartiger Faltenwurf.

54. Jac. v. Cassales Schachzabel (C. g. No. 49) A. 1407. Ziemlich saubere Bilder im kölnischen Styl.

55. Jac. v. Anch. Christ und Belial (C. g. No. 48) A. 1461. Ziemlich saubere Bilder, aber bereits entschieden im niederländischen Styl.

Das auf der Münchener Bibliothek befindliche Gebetbuch mit den feinen Miniaturen eines älteren niederländischen Meisters (nach Einigen des Hemling[1]), sowie das Gebetbuch mit den berühmten Randzeichnungen von Dürer und Cranach übergehe ich, da sie allgemeiner bekannt sind.

Es möchte hier ganz am Ort sein, einige Bemerkungen über die mit dem vorgesteckten Zweck verwandten Gegenstände des Elfenbeinkabinets von München zu machen. An älteren Arbeiten enthält dasselbe eine Reihe von Diptychen mit mannigfachem Schnitzwerk, einige im byzantinischen Styl, mehrere aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Unter jenen findet sich vornehmlich eine merkwürdige Darstellung: Christus am Kreuz; oben Sonne und Mond als halbe Figuren, zu den Seiten Männer mit Lanze und Schwamm, Maria und Johannes; unten am Kreuzstamm die Schlange. Darunter ein bärtiger Mann, auf einem Drachen sitzend, Flügel auf dem Kopfe; ihm zur Seite ein sitzendes Weib mit nackten Brüsten, ein Füllhorn haltend und vor ihr zwei Kinder. Tiefer die schlafenden Hüter und noch tiefer der Engel vor dem Grabe und die drei Marieen. Die Figuren sind übrigens sehr klein und von ziemlich roher Arbeit, mit krummen Beinen, hie und da noch eine Idee von Faltenwurf. Das Ganze ist von einem Akanthusrande umgeben. — Wichtiger noch ist ein hier befind-

[1]) Die Malereien dürften etwa Hemling's Schule zuzuschreiben sein; die Figuren zeigen dickere, mehr rundliche Formen, besonders im Gesicht, als dies auf Bildern des Meisters selbst der Fall ist. Sie sind übrigens vortrefflich. — Eigenthümliches Interesse für die Geschichte der italienischen Miniaturmalerei hat ein hier noch einzureihendes Gebetbuch (V. a, No. 9) mit der Inschrift: Antonius Sinibaldus scripsit A. D. MCCCCLXXXV. Es enthält Figuren im Styl des Rafaellin del Garbo und des Lorenzo di Credi, in zierlich anmuthiger, zum Theil noch mehr alterthümlicher Weise. Die Ränder sind reich, mit bunten Ornamenten und artigen Kinderfiguren. (1835.)

liches bronzenes Reliquienkästchen. Dasselbe ist von länglicher Gestalt und wird von vier sitzenden Figuren, die ein Buch auf dem Schoosse haben und lesen oder schreiben, getragen; an seinen vier Seiten, sowie an den vier Seiten des dachförmigen Deckels, ist es mit Reliefs, Darstellungen aus der Geschichte Christi, geschmückt. Die Arbeit ist sehr roh; doch erinnert sie sowohl, durch eine gleiche Ahnung von Form im Nackten, durch ähnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, an die im Jahre 1047 gegossenen Bronzethüren des Augsburger Domes, als sich ebenfalls, in den eigenthümlich verschrobenen Stellungen, Verwandtschaft mit dem Style des elften Jahrhunderts verräth, welchen die in der Münchener Bibliothek befindlichen Bamberger Handschriften zeigen. Auffallend war mir, in der Darstellung, wo ein Diener (bei dem Wunder der Hochzeit zu Canaan) Wasser in die Krüge giesst, die fast ägyptisch stylisirte Bezeichnung des Wassers durch drei im Zickzack neben einander hinlaufende Linien.

Bibliothek von Bamberg.

1. — No. 588 (Vergl. Jaeck, vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg S. XXI) Saec. X. Gemalte Initialen mit Blätter-, seltener Bandornament. Historische Darstellungen mit einfach illuminirten Figuren. Die Umrisszeichnung ist über der Farbe wiederholt; Lichter sind weiss oder anderfarbig, gelb oder blau, aufgesetzt; der Styl ist einfach streng und trocken, doch ist der Uebergang aus dem carolingisch-romanisirenden des neunten Jahrhunderts in den manierirten des elften nicht zu verkennen.

2. — A. II. 18. Evangeliarium. Saec. X. Ebenso den Uebergang bezeichnend, doch sich bereits entschiedener, besonders im Nackten, dem elften Jahrhundert zuneigend.

3. — A. II. 42. Apocalyps. Evangel. Saec. XI. Sauber gemalte Darstellungen, aber ganz in dem manierirt verschrobenen Styl der zu München befindlichen Bamberger Handschriften. Eigenthümlich mystische Darstellungen in der Apokalypse.


(Bibl. v. Bamberg, 5.)

4. — A. I. 47. Expositiones in Cantica et Prophetiam Danielis. Saec. XI. Drei Bilder, ebenso sauber gemalt, doch in der Zeichnung der Figuren noch mehr Formloses und byzantinisch Dickbäuchiges. Der Faltenwurf hat etwas eigenthümlich Flatterndes, Lebendiges.

5. — Ed. V. 4. Missale. Saec. XI. Die Bilder denen der vorigen Handschrift ganz gleich, nur die Figuren etwas länger. Es sind unausgemalte Feder-Zeichnungen.

6. — Ed. III. 11. Sacra-

mentaria Gregorii P. Saec. XII. Den vorigen in der Technik ähnlich, mit feinen schwarzen Conturen. Zwar noch ohne Formensinn und grossartige Linien, doch bereits eine Hinneigung zu der würdigeren, strengeren Weise, die im zwölften Jahrhundert sich allgemeiner zeigt.



(Bibl. v. Bamberg, 1.)

7. — A. II. 47. Psalterium (No. 232) Saec. XII. Malereien auf Goldgrund mit schwarzen Conturen und weissen oder farbigen Lichtern; sie erinnern an die besseren Arbeiten vom Schlusse des zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Im Einzelnen zeigt sich schon Formensinn und ein grossartiger Faltenwurf; viel Freiheit, Kühnheit und Leben in Stellungen und Gewandung.

8. — No. 1049 (Jaeck, S. XXIX). Elfenbeindeckel aus dem elften Jahrhundert. Auf jeder Seite eine Figur mit langen, einfach feierlichen Falten und ohne hervortretenden Unterleib; durchaus im besseren byzantinischen Styl. Sonst wenig Gefühl für Form; eine gewisse Härte in der Arbeit; die Köpfe zum Theil ungeschickt.

Bibliothek von Dresden.

Einige Handschriften der ehemaligen burgundischen Bibliothek vornehmlich sind hier für unsere Untersuchungen von Interesse.

1. — O. 61. Das Jagdbuch des Grafen Phoebus Gaston von Foix (Ende des vierzehnten Jahrhunderts). Bilder auf Teppichgrund mit sauberen Thiermalereien; die menschlichen Figuren in der Art des kölnischen Styles. Zierlich leichtes französisches Randornament.

2. — O. 49. Apocalypse de St. Jean. Funfzehntes Jahrhundert. Am Schluss des Buches steht: *Nul. ne. sy. frote. (s'y frotte)*, die Devise Antons, Bastards von Burgund, natürlichen Sohnes von Philipp dem Guten. Reich mit Bildern auf Gold- oder Teppichgrund verziert, die im Styl und in der Technik denen der Stuttgarter Bibel (Bibl. No. 3) ähnlich sind, auch mit Andeutungen ähnlichen Randornaments. Es sind hier in den Darstellungen oft ganz weisse Figuren, ohne Schattirung und nur mit Umrissen gezeichnet, absichtlich zwischen gemalte gestellt; auch zeigt sich an Einzelnen eine ungeschickte Dickbäuchigkeit. Im Costüm ist noch der Kettenpanzer vorherrschend.

3. — O. 50. Ebenfalls apokalyptische Darstellungen enthaltend, denen der vorigen Handschrift sehr ähnlich. Häufig indess sind hier die Figuren nur in den Schattenpartieen mit der Farbe leise angetuscht, und das Ornament ist im Uebrigen leer.

V.

BIBLIOTHEK VON ST. GALLEN.

(Mai 1835.)

Zusätze zu den, im Aufsess'schen Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, II., S. 250, enthaltenen Notizen von Mone, die künstlerische Ausstattung dort vorhandener Bücher betreffend.

„No. 21. Notter's Psalmen mit Bildern." — Schwarz und rothe Federzeichnungen, mit Gold. Zwei Bilder und Buchstaben. Der Styl sehr streng byzantinisch, etwas langgedehnt; der Faltenwurf ein wenig wulstig.

„No. 22. Psalmen mit Goldschrift und Bildern des neunten Jahrhunderts." — Meist leichte Federzeichnungen, leicht in den Schatten mit verschiedenen Farben getuscht. Der Styl in den Figuren und den Buchstabenornamenten zwischen dem carolingischen und dem byzantinischen in der Mitte. Noch Gefühl für Form, besonders in den Füssen; viel und absichtliche Bewegung in den Stellungen und namentlich im Faltenwurf;

hierin selbst noch antike Motive. Doch schon dicke Bäuche. Die Arbeit im Uebrigen roh. Schwere Goldlichter. Besonders charakteristisch das erste Blatt, wo der Kaiser auf dem Throne dargestellt ist, Andere neben und unter ihm. Goldschrift auf weissem Pergament; die Bilder zuweilen auf purpurviolettem Grunde.

„No. 23. Folkard's Psalmen aus gleicher Zeit mit herrlichen Bildern." — Meist nur reich ornamentirte Initialen, etwa im Styl der vorigen. Figuren in den Bögen des Calendariums, roh byzantinisch.

„No. 53. Tutilo's Evangelienbuch mit geschnitzten Deckeln in Elfenbein und getriebener Arbeit."

Vorderer Deckel. Oben und unten zwei kleine Felder mit reich geschlungenem rein byzantinischem Akanthusornament. Ein doppelt so grosses Feld zwischen beiden; über und unter demselben die mit Uncialen geschriebene Inschrift: *Hic residet Christus virtutum stemmate septus.* In der Mitte dieses Feldes der thronende Christus im Regenbogen, zu seinen Seiten das A und ω; die Hände erhoben, in der Rechten ein Buch. Zunächst über und unter ihm die Evangelistensymbole, denen, in den vier Ecken des Feldes, die Gestalten der vier Evangelisten, sitzend und schreibend, entsprechen. Ausserdem oberhalb die Gestalten von Sol und Luna, Halbfiguren in antikem Costüm, Sol mit der Strahlenkrone, Luna mit dem Halbmonde (Hörnern ähnlich), beide mit brennenden Fackeln, die sie gegeneinander halten. Unterhalb die liegenden Gestalten des Oceanus, halbbedeckt, mit einer Wasserurne und einem Drachen zur Seite, und der Terra, ebenfalls halbnackt, ein Kind an der Brust, ein Füllhorn im Arme und ein Baum neben ihr. Zu den Seiten Christi sechsflügelige Cherubimgestalten. Zwischendurch kleine Architekturen.

Hinterer Deckel. Drei Felder von gleicher Grösse: 1. Ein schönes Akanthusornament mit einer trefflichen Thiergruppe, Löwe und Hund. — 2. Mit der Ueberschrift: *Ascensio Sce Marie.* Maria in der Mitte stehend, in priesterlicher Kleidung, beide Hände betend erhoben. Auf jeder Seite zwei Engel. — 3. Mit der Ueberschrift: *S. Gallus panem porrigit urso.* Der heilige Gallus mit der Mönchskapuze vor Bäumen; vor ihm ein stehender Bär, der einen Baumstamm in den Vorderfüssen hält. Dann ein Kreuz. Dann nochmals der heilige Gallus, der dem stehenden Bären das Brod reicht, und ein liegender Geistlicher. — Die Figuren der Bären sind ziemlich roh gearbeitet. Die menschlichen Figuren noch ohne sonderliches Gefühl. Die Verhältnisse leidlich, doch Arme und Hände gewöhnlich zu gross. Die Bewegungen steif und monoton. Der Faltenwurf sehr monoton, mit sehr vielen rundlich gezogenen Falten; die letzteren verrathen nur wenig Körperform und bezeichnen nur hie und da einen dicken Bauch. Die Details roh stylisirt.

„No. 60. Aehnliches Schnitzwerk von ihm mit guten Bildern." — Sehr treffliches Rankenornament, mit sechs höchst ausgezeichneten Thiergruppen; eine derselben eine Wiederholung der im Vorigen genannten. Die Thiere sind sehr fein, frei und naturwahr gebildet.

„No. 51. Mit irischer Schrift aus dem achten Jahrhundert und wichtigen Bildern." — Streng stylisirt, in höchst abenteuerlicher Weise, wie südsee-insulanische Decoration. Im Ornament etwas Carolingisches.

„No. 216. Ein Deckel in Schmelz aus dem zehnten Jahrhundert." — Getriebene vergoldete Figuren, byzantinisch auf buntem Emailgrund.

„Die No. 565, 376, 398 haben auch Bilder, andere aus dem elften Jahrhundert finden sich in den No 340, 341." — No. 376: In den wenigen Figuren ein Mittelverhältniss zwischen streng byzantinischer Weise und dem Styl der Bamberger Prachthandschriften; letzteres mehr in der Behandlung; im Ganzen mehr Form. — No. 340: Noch einige carolingische Motive und einzelne Uebergänge zu den Manieren jener Bamberger Codices; sonst roh und barbarisch. — No. 341: Ebenso.

„No. 402 enthält ein Leben Jesu mit Bildern." — Gothisch, mit schweren Linien.

„No. 359 hat einen Deckel mit altem Fechterschnitzwerk." — Eigenthümliche Kampfscenen zwischen Männern und Weibern; viertes oder fünftes Jahrhundert. Noch treffliche antike Motive im Nackten und in den fliegenden Gewändern; sonst roh.

„Dergleichen Schnitzwerk in Bein ist auch in No. 360." — Nur einfach byzantinisches Ornament.

DEUTSCHE KIRCHEN UND IHRE DENKMÄLER.

I.

WIMPFEN.

(Tagebuchblätter vom Jahr 1827.)

. . . In Offenau hatte ich die Nacht geruht. Ein frischer Septembermorgen empfing mich, nachdem ich das Wirthshaus zur Linde verlassen. Fröhliche Morgenwinde umflatterten meine Schläfe; wie mit neuen Farben blickten alle Gegenstände mich an. Eine reiche Landschaft umgab mich: Vor mir Wimpfen am Berge mit seinen spitzen Kirchthürmen, auf dem hohen, jenseitigen Neckarufer; zur Rechten einzelne Ansiedlungen, die sich bis zum Flusse niederzogen; Gärten, Waldsaum, hinter mir, in einiger Ferne, eine grosse Ruine; zur Linken Wimpfen im Thal, nur wenig hervorragend aus den hohen, grünen Bäumen; und diesseit des Neckar ein ander Städtchen, Jaxtfeld. Die Lerchen, welche ringsumher in der Luft schwebten, wirbelten fröhlich in die Morgenluft hinein, und auch ich schritt singend zum Neckar hinab. Bald hatte ich die Fähre erreicht; ich liess mich übersetzen und ging nach der Bergstadt hinauf, wohin viele Leute benachbarter Orte, des Rosenkranzfestes wegen, zogen.

Die Stadtkirche zu Wimpfen am Berge ist in gothischem Styl erbaut; die zwei Thürme, zu beiden Seiten des Chors, sind mit spitzen, hohen Dächern versehen; die Strebepfeiler schliessen mit zierlich geschweiften Dächern. Ein Stein, welcher sich an einem der Strebepfeiler des Schiffes befindet, sagt: dass im Jahre 1494 der Grundstein gelegt sei; Chor und Thürme scheinen älter. Das auf der Westseite befindliche Portal hat einen Vorbau, — ein Rundbogen, über dem ein Eselsrückenbogen liegt. Die Kirche hat zwei Seitenschiffe, jedes derselben, gleich dem Hauptschiff, ihren besonderen Chor. Haupt- und Seitenschiffe sind gleich hoch. Die Gewölbgurte bilden mannigfach verschlungene Kreisbögen. Das Gewölbe ruht auf zweimal vier starken, runden Säulen, nicht, wie gewöhnlich, auf Pfeilern, die mit Säulenstäben verziert zu sein pflegen. Doch scheint die Kirche zu niedrig gegen die Breite und besonders giebt ihr die Masse jener Gewölbgurte ein schwerfälligeres Ansehen. Die Altarbilder sind zierlich geschnitzte und bemalte Hautreliefs zum Zusammenklappen, aussen bemalt. Vorzüglich gute Gemälde waren auf einem solchen Nebenaltar. Sonst sind auch einige gute Glasmalereien erhalten, namentlich eine kleine Anbetung der Weisen. Vor dem Hauptchor steht ein altes, hölzernes, dürres Crucifix, innen hohl, ein ehemaliges Mirakelbild, das die Pfaffen nach Gefallen weinen und bluten lassen konnten.

Vor der Kirche stehen, unter einem eigenen Dach, drei Crucifixe, Sand-

steinstatuen von ausgezeichneter Arbeit: der Heiland mit den beiden Schächern. Der Schächer zur Rechten, ein herrlicher Kopf, nackt und nur mit einem dünnen Schurz bekleidet, die Lenden zerhauen; der zur Linken in reichen gepufften Kleidern. Zu den Füssen des Heilandes die klagende Madonna und Spuren eines Johannes.

Auch Wimpfen im Thal hat eine merkwürdige gothische Kirche[1]. Die Grundrissform bildet, wie in der Regel, ein lateinisches Kreuz. Das Schiff ist höher als die Seitenschiffe. Die Westthürme sind alt, byzantinisch, zum Theil mit einfachen rundbogigen Verzierungen, an deren zweien Spitzen kleine Köpfchen hangen. Diese Thürme sind aus schwarzem Schiefer gebaut; der übrige Theil der Kirche, wie die vorige in Wimpfen am Berge und die folgende Cornelienkirche, von gelbem Sandstein. (Die Gebäude in dem nahe gelegenen Heilbronn, sowie weiter abwärts am Neckar, gegen Heidelberg zu, bestehen dagegen durchweg aus rothem Sandstein.) Die Ostthürme, in den Ecken von Chor und Querschiff, sind gothisch, der südliche aber unvollendet. Zu den Seiten dieser Thürme, an den Flügeln des Querschiffes, treten gen Osten kleine Chörlein hervor, ähnlich dem in der Flucht des Mittelschiffes liegenden Hauptchor der Kirche. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe hatten auch das Gewölbe des Hauptschiffes durch freie Bögen stützen sollen, doch ist von diesen nur einer vollendet. An der Westseite war früher ein grosses Portal oder eine Vorhalle, was aber bis auf die Spur der frischer übertünchten Wand verschwunden ist. An der Südseite des Kreuzes ist ein prächtig verziertes Portal, leider aber nur bis zum Dach vollendet: über der Thür ein hohes Fenster, zu dessen Seiten scheinbare Durchbrechungen und Statuen unter Baldachinen.

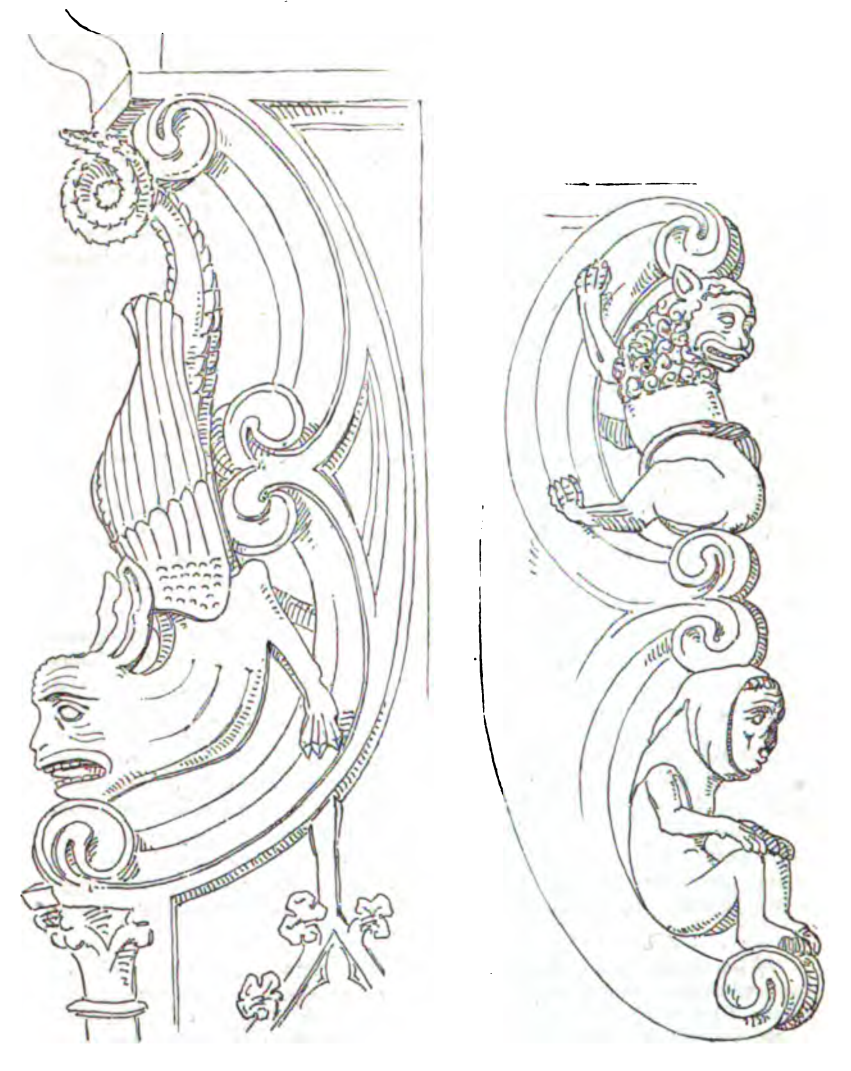
Auf der Nordseite ist ein Kreuzgang, ohne Gewölbe und nur flach mit Brettern gedeckt; aber die Seite nach dem innern Hofe zu wird durch die zierlichsten gothischen Bogenstellungen gebildet. Auf dem jetzigen Gottesacker in diesem Kreuzgange steht ein hoher Weissdornbaum. „Den habe ich in meiner Jugend selbst dahin gesetzt als ein dünnes Reis," sagte der Messner, welcher mich führte. Nach einigen Fragen erzählte er mir folgende Sage von dem Baum.

„Vor langen Jahren lebte hier ein Messner, einer meiner Vorgänger, welchen der Himmel mit einer schönen und wackern Tochter erfreut hatte. Aber welch Glas zerbricht nicht, wenn man's nicht sorgsam trägt? Das Mädchen ward Mutter; Niemand wusste, wer der Vater ihres Kindes sei, und sie blieb hartnäckig bei ihrem Vorsatz, keinen zu nennen. Sie kenne ihre Schuld und ihre Strafe, sagte sie, und wolle Alles allein erdulden; sie habe es wohl verdient, dass er sie Preis gebe. Der alte Messner aber klagte, ob aus gegründetem Verdacht, weiss ich nicht, einen jungen Hirten an, und dieser ward vorgeladen. „So wahr diese Schippe nimmer ein Baum werden wird, so wahr bin ich der That nicht schuldig!" also rief er aus, und stiess mit den Worten die Schippe, die er in der Hand trug, in den Boden. Aber siehe da! er vermochte sie nicht wieder heraus zu

[1]) Die Kirche ist in der Zeit zwischen 1262—1278 gebaut, und zwar, wie ein ziemlich gleichzeitiger Bericht sagt: „opere Francigeno," — in französischer Weise. Dies ist ein wichtiges Zeugniss dafür, dass die Thatsache der Uebersiedelung des sogenannt gothischen Baustyles aus Frankreich nach Deutschland auch von den Zeitgenossen als solche aufgefasst ward. Vergl. F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde etc. I, S. 74.

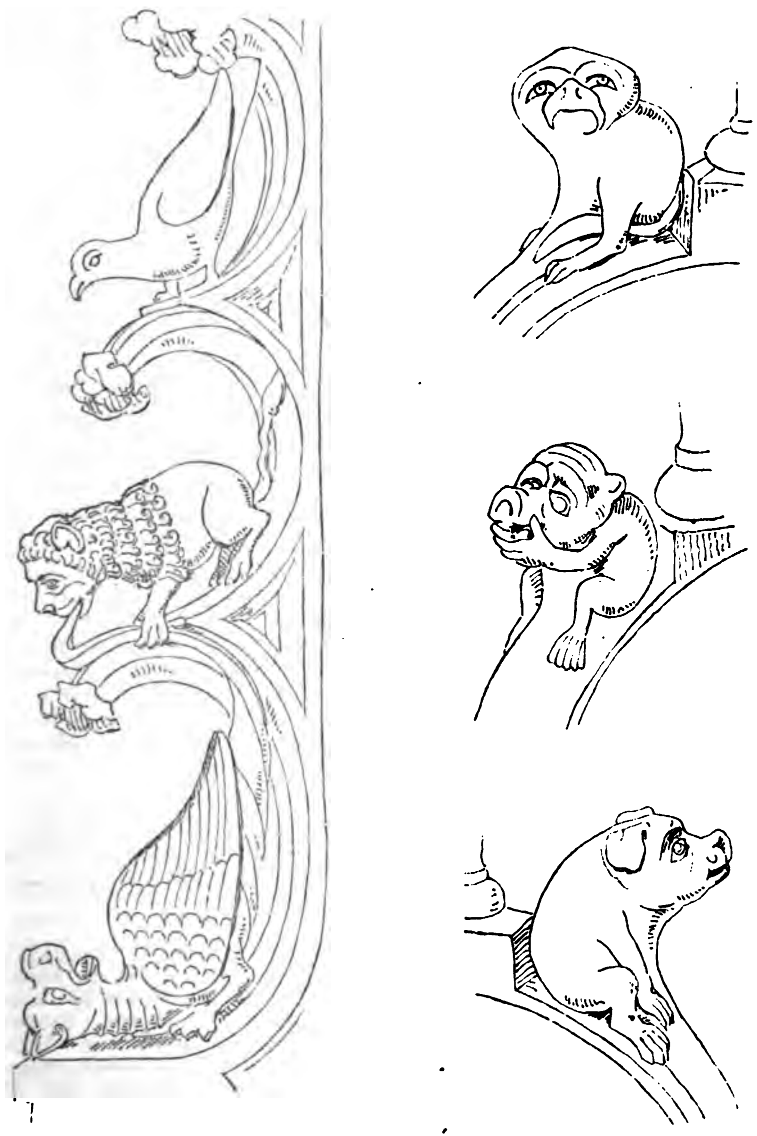
ziehen und das dürre Holz schlug Wurzeln und begann zu grünen und ist mit der Zeit ein mächtiger Baum geworden. So hat der Herr selbst den Schuldigen entdeckt. Doch ein Blitzstrahl zerschmetterte jenen Baum im Gipfel seines Wachsthums, und von seinen Zweigen habe ich das Reis genommen, aus welchem dieser Baum erwachsen ist."

Was das Innere der Kirche anbetrifft, so ruht das Gewölbe auf Pfeilern, welche mit Säulenstäben verziert waren; zierliche Laubkapitäle tren-



Von den Chorstühlen.

nen die Stäbe von den Gewölbgurten. (Vorzüglich mannigfaltig sind die kleinen Laubkapitäle im Kreuzgang.) In dem südlichen Seitenschiff ist eine Art Bretter- oder vielmehr Leistenabschlag, der eine eigne Kapelle vorstellt; darinnen einige Altäre; der eine Altar des heiligen Sebastian,



Von den Chorstühlen.

gleich denen in Wimpfen am Berge, geschnitzt und mit vorzüglichen Malereien versehen. Hin und wieder finden sich einzelne Glasmalereien. Am merkwürdigsten waren mir die Chorstühle, welche die Kreuzflügel von dem Hauptschiff abschneiden (an einem von ihnen fand ich die Jahreszahl 1498), und der Bischofstuhl im Chore. Sie enthalten unverkennbare Spuren templerischer Mysterien[1]: den Löwen, den Drachen, — den Löwen, der den Drachen in den Schwanz beisst, den Falken, den Mönch mit der Kapuze in nicht eben decentester Stellung und dergleichen mehr. Einige Lehnen der Chorstühle und des Bischofstuhles, sowie mehrere Verzierungen, welche sich an den kleinen Armen in den Chorstühlen befinden, habe ich gezeichnet. Aehnlich sind die Thierbilder am Aeussern der Kirche, welche als Wasserableiter dienen; doch treten hier mehr willkührliche Formen ein. So sah ich das Bild einer Sau, welche einen Juden, kenntlich an der spitzen Mütze, säugt, der ein Junges wegstösst. Eine andre Gruppe stellt einen Mönch zwischen einem Löwen und einem Bock dar.

Ich hatte mich etwa eine Viertelstunde in der Kirche verweilt, als die Thür hastig geöffnet ward, und mehrere Leute mit schnellen Schritten herein kamen; der Messner ging ihnen ehrerbietig entgegen. Es waren der Priester und Andere. Sie traten in den Chor zum Altar und schlossen eilig das Thürchen des vergoldeten Tabernakels auf. Geweihte Hostien, welche sie zu holen gekommen waren, fanden sie nicht vorräthig; in Eile ward dem Priester, der nicht einmal sein Ornat übergeworfen, die Stola umgehängt, und in wenig Augenblicken war das Geschäft der Einsegnung der Hostien beendet. Schnell, wie sie gekommen, entfernten sie sich wieder. Der Messner sagte mir, dass ein Mädchen im Ort im Sterben liege und ihr letztes Mahl verlangt habe.

Mittagszeit war verstrichen; der Messner, welcher ab- und zugegangen war und meinen Arbeiten mit Theilnahme zugesehen hatte, lud mich ein, in seinem Hause, da ich doch hungrig sein müsse, Kaffee zu trinken. Ich nahm es an, und gerieth in ein Stübchen voller Kinder, die lustig durcheinander tobten und schrieen und sich wenig um den fremden Herrn kümmerten. Nachdem ich getrunken und gegessen, zeichnete ich dem Alten sein Portrait, und er schenkte es seiner ältesten Tochter, einem funfzehnjährigen Mädchen mit scharfen und bestimmten Zügen, „zum Andenken wenn er einmal gestorben wäre.“

Er begleitete mich darauf hinaus vor die Stadt bis zur Cornelienkirche. Von dieser ist nur, seltsamer Weise, nicht der Chor, der in der Regel zuerst gebaut wird, sondern das Schiff fertig; sie dient gegenwärtig als Magazin und ist verschlossen. Ueber der auf der Nordseite gelegenen

[1]) Ich war, als ich Obiges schrieb, durch Mone zu Hammers „Fundgruben des Orients“ geführt worden und hatte eben, im sechsten Bande, seinen Aufsatz über den Baphomet gelesen. Meine Phantasie war mit templerischer Mystik erfüllt; ich erblickte daher leicht auch draussen, was drinnen träumte. Sollte in den Bildern jener Chorstühle wirklich templerisches Element sein, so kann es natürlich nur auf einer, vielleicht unbewussten Nachbildung überlieferter Formen beruhen, da der Orden der Templer längst aufgehoben war. Ich habe nicht nöthig, hinzuzufügen, dass neben aller Mystik auch die, gelegentlich höchst übermüthige Laune der mittelalterlichen Künstler ihr sehr entschiedenes produktives Recht hatte.



Thür sah ich ein herrliches Basrelief, die Verkündigung vorstellend: links der Engel, rechts Maria, oben Gott Vater; sehr lieblich ist das von diesem in den Strahlen niederschwebende Kindchen mit dem Kreuz.

II.

STUDIEN IN BERLIN UND DER UMGEGEND.

Bei mehreren Reisen, bei dem schönen Studienaufenthalte zu Heidelberg, der zu vielfältigen kleinen Excursionen benutzt ward, war eine Fülle der verschiedenartigsten baulichen und bildnerischen Denkmäler meinem Auge vorübergegangen. Mein hochverehrter Lehrer F. H. von der Hagen — wie er mein Interesse an jenen Handschriftbildern des Mittelalters freundlich förderte — hatte mir auch für diese Anschauungen diejenige Belehrung gegeben, die auf die Styl-Unterschiede und deren geschichtliche Folge hindeutend, in der bunten Fülle eine gesetzliche Entwickelung, eine auf inneren Gründen beruhende Gliederung erkennen liess. In Berlin wurde sodann diese Betrachtung der Denkmäler ernstlicher aufgenommen, wenn ich mir auch des eigentlichen Zieles, worauf solches Treiben hinaus wollte, noch nicht klar bewusst war; das kunstgeschichtliche Interesse war einerseits noch von dem poetisch-historischen, andrerseits von der Freude an der vielgestaltigen Ornamentik des Mittelalters abhängig. Das nähere Eingehen auf die Gestaltung und Verwendung des Ornamentes gewann für mich längere Zeit ein Haupt-Interesse. Dazu kam ein, fast bis zum Eigensinn gesteigerter Drang, gerade auch auf diesem Boden der Berliner Gegend, der sonst als nicht sonderlich fruchtbar für die Monumentalgeschichte gilt, Gelegenheit für derartige Studien zu suchen, auch hier Schätze der Vorzeit aufzugraben, die unter dem lärmenden Treiben des Tages verschollen waren. Ich muss fast lächeln, wenn ich des Eifers gedenke, mit welchem ich diesem Thun nachhing, nicht selten dem erdenklich wüstesten Wetter zum Trotz. Es ist davon dies und jenes Einzelne in meinen Papieren zurückgeblieben. —

Als ältestes Baudenkmal der Gegend zog mich die kleine, malerisch gelegene Kirche zu Tempelhof, eine halbe Stunde südlich von Berlin, an. Sie bildet im Grundriss ein einfaches Viereck, mit einem halbrunden Ausbau für den Altar, und ist durchweg aus schön und regelmässig zugehauenen Granitquadern erbaut. Die Fenster waren ursprünglich klein, äusserst schmal und im Halbkreise überwölbt; auf jeder Seite des Schiffes befanden sich deren sechs, an dem Ausbau drei. Die Portale auf der Nord- und Südseite sind einfach spitzbogig überwölbt; von einem ähnlichen Portal auf der Westseite sah ich schwache Spuren. Später sind in der Altarnische ein kreisrundes und zwei kleine, im Spitzbogen überwölbte Fenster eingebrochen und durch gebrannte Steine ausgemauert. Noch später waren andre Veränderungen mit den Kirchenfenstern vorgenommen. Auf der Süd- und Westseite sind die Granitquadern an mehreren Stellen beschädigt, vermuthlich durch die Nähe irgend eines Brandes. Die Kirche ist und war nicht gewölbt, vielmehr flach mit Brettern gedeckt; nur die Altarnische

hat ein halbes Kuppelgewölbe. — Der Bau gehört hienach der Periode des Uebergangsstyles an; das Jahr der Erbauung ist unbekannt. Die Kirche gilt, ihrem Namen entsprechend, ursprünglich als Besitzung des Templerordens; sie soll mit andern Gütern desselben an den Johanniterorden gefallen sein und wurde von dem letzteren im Jahr 1435 der Stadt Berlin verkauft.

In der Kirche ist ein ansehnliches Altarwerk cranachischer Composition, das Martyrthum der heil. Katharina auf dem Mittelbilde und einzelne Gestalten weiblicher Heiligen auf den Innen- und Aussenseiten der Flügel darstellend. Unter einigen Holzschnitzwerken zog mich zumeist ein Altarschrein von nicht erheblicher Grösse an, in welchem die reliefartig gearbeiteten Figuren einer Maria mit dem Kinde und zweier weiblicher Heiligen zu ihren Seiten befindlich waren. Die Arbeit gehört zu den frühsten dieser Gattung; das Architektonisch-Ornamentistische daran war noch in einfacher Strenge gehalten, die Gewandung im edeln, weichen Flusse germanischer Linien, die Köpfchen von ganz ungemeinem Liebreiz.

Neuerlich ist die Kirche restaurirt und wesentlich verändert worden. Unter der Tünche, die im Innern ihre Wände bedeckte, fanden sich dabei Spuren von roher figürlicher Malerei, welche, wie es scheint, das ganze Innere erfüllte. —

Zu mancherlei eigenthümlichen Beobachtungen gaben sodann die Kirchen von Berlin selbst Veranlassung. Unter diesen interessirte mich ganz besonders die sehr eigenthümliche Klosterkirche, deren damals im Innern ziemlich verwahrloster Zustand ihr, wenigstens in malerischer Beziehung, einen doppelten Reiz gab. Ich zeichnete fleissig in ihr und schrieb über sie (für das von L. von Ledebur herausgegebene „Allg. Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates,“ Bd. IV, Heft 3) einen kleinen Aufsatz nieder, den ich hier folgen lasse: —

„Der Bau mit gebranntem Stein hat in den nordöstlichen Provinzen von Deutschland, in der Mark, in Mecklenburg, Pommern und Preussen, eine eigenthümliche und von den Sandsteinbauten der übrigen Provinzen verschiedene Entwickelung des gothischen Styles zur Folge gehabt. Von dem vorgothischen, rundbogigen Baustyl finden sich, im Verhältniss zur Gesammtmasse, nur wenig vereinzelte Beispiele, da das Christenthum mit seiner Kunst in diesen Gegenden erst im zwölften Jahrhundert, dem letzten des Rundbogenstyles, Wurzel fasste.

In dieser ersten Periode, bis in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, bediente man sich neben dem gebrannten Stein häufig des Granits, welcher zu regelmässigen Quadern behauen wurde; doch hinderte die Schwierigkeit der Bearbeitung desselben eine jede Detaillirung der Formen. Auch später kommt dieser Stein, aber schlechter bearbeitet, insbesondere bei den Dorfkirchen granitreicher Gegenden vor. Bei dem Bau mit gebranntem Stein wandte man den Granit in der Regel zum Fundament an; zuweilen, und zwar in den Küstengegenden, auch den sogenannten schwedischen Stein (eine Art Kalkstein), so dass z. B. der Fuss des Gebäudes aus Granit, das Fussgesims aus schwedischem Stein besteht. Säulen von diesem Stein aus der letzten Zeit des Mittelalters finden sich mehrfach, z. B. an der Wallkirche zu Stettin. Auch des gewöhnlichen Sandsteines bediente man sich hie und da, doch nur selten, zu Kapitälen oder auch zu gewissen Gesimsen.

Die Anfertigung des gebrannten Steines erlaubte denselben nur in klei-

neren Maassen zu liefern, und daher vermindert sich hier die Zahl der häufig ganz freistehenden dekorativen Theile des Sandsteinbaues, z. B. der durchbrochenen Spitzen der Hauptthürme, der zierlichen, thurmartigen Spitzen über den Strebepfeilern, der freistehenden Giebel über den Fenster- und Thüröffnungen, der schwebenden Bögen, welche oft die Streben des Seitenschiffes mit denen des Hauptschiffes verbinden, u. s. w. Die Ornamente haben ein weniger starkes Relief und kehren, da sie häufig mit gewissen Formen gemacht wurden, öfter wieder. Doch sind dafür die Profilirungen, namentlich an den Einfassungen der Fenster und Thüren, höchst mannigfaltig, da eine starke Vertiefung der Glieder hier durch gebrannte Formsteine leichter erreicht wurde. Die Haupt-Horizontallinien (die Gesimse), welche beim Sandsteinbau durch jene aufsteigenden Theile oft unterbrochen wurden, treten wieder bedeutsamer hervor, und überall ist das Ganze massenhafter gehalten und zusammengehalten und wirkt auch auf diese Weise.

Berlin, ein Ort, dem man gern alle Erinnerungen an die Zeit des Mittelalters absprechen möchte — er hat freilich andre Erinnerungen, welche bedeutender sind, — besitzt drei (oder, mit Einschluss der kleinen Heiligen Geistkirche, vier) im Spitzbogen gebaute Kirchen. Unter diesen ist die Klosterkirche, wenn auch nicht die schönste und grösste, doch die älteste und merkwürdigste, und zeigt, da noch keine neueste Restauration ihrer allerdings schlechten Beschaffenheit zu Hülfe gekommen ist, manches Alte in seiner ursprünglicheren Form. Wir haben über dieselbe und die ehemals dazu gehörigen Klostergebäude eine eigene kleine Schrift: „Das graue Kloster in Berlin mit seinen alten Denkmälern, von Bellermann, 1824,“ die uns in ihrem geschichtlichen Theile hie und da als Führer dienen möge.

Die Kirche gehörte zu einem Franziskanerkloster, das sich, zwischen der Kloster- und neuen Friedrichsstrasse, von der Parochialkirche bis zur Königsstrasse erstreckte. Die Gründung der Kirche fällt in das Jahr 1271, zufolge einer der Inschriften über den Chorstühlen in derselben, welche theils eben die Stiftung, theils den damaligen Umfang des Franziskanerordens angeben. Sie lautet, nach Beseitigung der Orthographie, folgendermaassen:

(Anno millesimo) ducentesimo LXXI illustrissimi principes et domini, dominus Otto et dominus Albertus, marchiones brandenburgici, erga ordinem speciali devotione permoti, aream, ubi praesens monasterium est constructum, fratribus contulerunt gratiose, perpetue possidendum. Post hoc, anno domini MCCXC, strenuus miles, dominus Jacobus, dominus de Nebede, donavit fratribus hujus loci latericidinam (die Ziegelei), *sitam inter Tempelhoven et Berolinum. Sicque dictus miles et principes praefati, extiterunt istius claustri fundatores.*

Die eingeklammerten Anfangsworte dieser Inschrift fehlen, indem das Brett, worauf dieselbe steht, bei irgend einer Gelegenheit verkürzt sein muss. Dasselbe findet bei dem entsprechenden Brett der gegenüber stehenden Inschrift Statt. Auch in Hübners Chronik des Franziskanerordens durch Deutschland (München, 1686) wird das Jahr 1271 für die Gründung dieser Kirche angegeben.

Das Kloster erlangte bald Bedeutung und Ansehen, und verschiedene Landesfürsten und andre vornehme Personen sind in demselben beerdigt worden. In den Jahren 1471 bis 1474 wurde das Kapitelhaus gebaut, zufolge den Inschriften um Knauf und Base der vier Säulen, welche das

Gewölbe des Kapitelsaales tragen. Die beiden hieher gehörigen Inschriften lauten:

Anno domini MCCCCLXXI fundata est domus ista in fundamentis suis.

Anno domini MCCCCLXXIIII consummatum est hoc opus per magistrum Bernhardum.

Der Conventsaal ist in den Jahren 1516 bis 1518 gebaut, wie aus der Inschrift auf einer daselbst eingemauerten Steintafel hervorgeht. Sie lautet:

Anno salutis nostrae MCCCCCXVI juvante deo jacta sunt fundamenta domus istius optimis lapidibus, sequenti anno superaedificati sunt muri, tertio vero anno consummati.

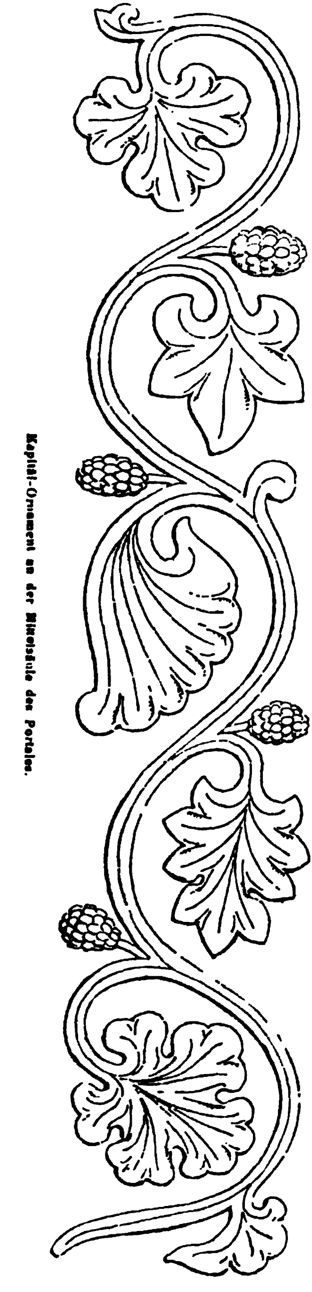
Beide Säle sind jetzt im Besitz des Gymnasiums zum grauen Kloster.

Im Jahr 1539 nahm Churfürst Joachim II. die evangelische Lehre an und 1571 starb das Kloster aus. Der grössere Theil der Klostergebäude ward dem phantastischen Leonhard Thurneisser zum Thurn für seine mannigfachen Laboratorien und Sammlungen eingeräumt; von ihm rührt die erste Renovation der Kirche im Jahre 1584 her. Eine zweite fällt in das Jahr 1719. —

Die Kirche ist durchweg aus grossen Ziegeln erbaut, und auch die feineren Ornamente, welche wir in derselben finden, sind von gebranntem Stein. Sie besteht aus einem Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen; an das Mittelschiff schliesst sich ein im Verhältniss ziemlich langer, wenig erhöhter Chor an. Sie ist im Lichten 166 Fuss 5 Zoll lang und 66 Fuss breit. Das Gewölbe des Mittelschiffes erhebt sich bis zu einer Höhe von 50 Fuss $9^1/_2$ Zoll, das Gewölbe der Seitenschiffe bis zu 26 Fuss. Im Aeusseren ist die Kirche ganz einfach; es fehlt der Thurm, an dessen Statt sich ein neues hölzernes Glockenthürmchen zeigt, und nur die westliche Seite, an welcher das Hauptportal sich befindet, hat eine einfache Giebelverzierung durch kantig aufgesetzte oder in gekreuzten Linien hervorragende Steine. Von vorzüglicher Schönheit, in der Hauptform wie in der Profilirung, ist dies Portal, und als Kapitäl des Thürstabes findet man ein ausserordentlich zierliches Ranken-Ornament.



System des Profiles der Portal-Gliederung.
(Der mittlere Theil dreimal wiederholt.)



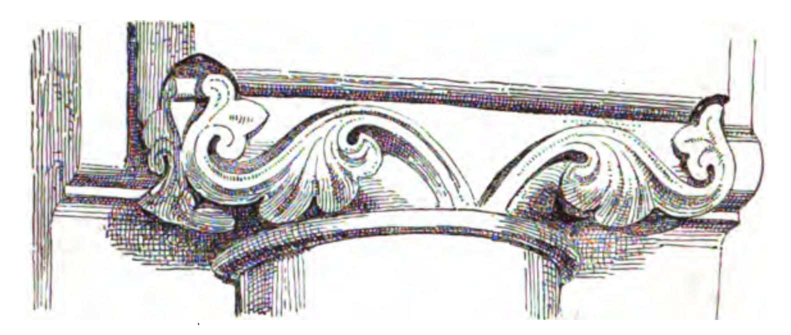
Kapitäl-Ornament an der Mittelsäule des Portales.

Im Inneren des Schiffes gehen schwere Verhältnisse durch, fast noch an den früheren Rundbogenstyl erinnernd. Das Schiff wird von den Seitenschiffen getrennt durch kurze, theils viereckige, theils achteckige Pfeiler, aus denen Halbsäulen heraustreten als Träger der Gewölb-Gurte und der Bögen, welche die Mauern des über die Seitenschiffe sich erhebenden Mittelschiffes tragen und die Pfeiler verbinden. Diese Bögen ruhen auf einem Kapitäl, welches zumeist aus einer ohne Deckglied vorspringenden Welle besteht, die sich nach unterhalb, zuweilen ohne ein bestimmt sonderndes Fuss-Glied, der Halb-Säule anschliesst; — wenn ein Fussglied da ist, so besteht dasselbe nur aus einem Rundstab. Diese Kapitäle, so wie die andern, die grösstentheils nur aus einem, mit einfachen Deck- und Fussgliedern versehenen Bande bestehen, sind mit Rankengewinden von schwachem Relief verziert, welche zum Theil freie Naturformen, als Wein- und Eichenlaub, nachbilden. Im Chor treten leichtere Verhältnisse ein. Die Halbsäulen, welche die Gewölbgurte tragen, beginnen hier erst in einer gewissen Höhe über den Chorstühlen und ruhen auf mannigfach gestalteten Konsolen, welche zum Theil ganze Thiergruppen, Pelikane mit ihren Jungen, Adler mit geraubten Hasen u. dgl., darstellen. Von vorzüglicher Schönheit ist derjenige Theil des Chores, welcher den seltenen, aus der Form des Zehnecks entnommenen, siebenseitigen Schluss bildet, der im Grundriss über die Flucht der Seitenwände des Chors hinaustritt; wodurch, wenn man aus dem Schiff in diesen Chorschluss hineinblickt, eine lebendigere und mehr wechselnde Verbindung der architektonischen Linien entsteht [1]. Die einzelnen Theile desselben, die Fenster mit ihren Einfassungen und Brüstungen, sind durch Stäbe und Gesimse gesondert, was bei ihrer reichen Profilirung Ruhe und Klarheit im Gesammteindruck zu Wege bringt.

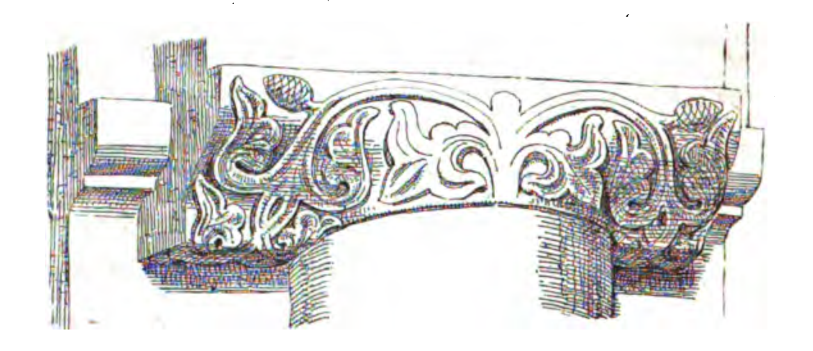
Das Kreuzgewölbe des Kapitelsaales, das aus gedrückten Spitzbögen besteht, ruht auf vier Säulen von kurzer Proportion, welche gleichfalls aus starken Ziegeln aufgemauert

[1] Ein gleicher Chorschluss findet sich in der Johanniskirche zu Stettin, welche ebenfalls zu einem Franziskanerkloster gehörte.

sind. Kapitäl und Base springen fast gar nicht vor, indem ihr Hauptglied das Band ist, auf welchem die genannten Inschriften mit Buchstaben, die vor dem Brennen erhaben aufgedruckt worden, sich befinden. Im Kreuzpunkt der Gewölbgurte zeigen sich grössere runde Schlusssteine mit Rosetten, zum Theil mit feinen architektonischen Mustern. Andre Schlusssteine mit ausgezeichnet schönem Ornament findet man in dem zierlichen Sterngewölbe des späteren Conventsaales.



Kapitäle im Schiff der Kirche.



An den Wänden des Chores in der Kirche, unmittelbar über den Chorstühlen, befinden sich 30 Eichentafeln mit schwach erhabenem Schnitzwerk: ein runder Schild, darin jedesmal ein Symbol in Bezug auf die Passionsgeschichte, eingeschlossen von einem Ranken- oder Stabgeflecht, und unter demselben ein phantastisches, schlangenartiges Rankengewinde, zum Theil mit seltsamen Blumen, oder ein mehr architektonisches Ornament. Der Schild mit dem Symbol ist in der Regel bemalt, eben so die Blumen und das Innere der Kelchblätter. Ueber diesen Tafeln laufen die oben genannten Inschriften hin, deren Schriftzeichen in das funfzehnte Jahrhundert gehören.

Auf der nördlichen Empore befindet sich ein Schrein, in welchem die schöne Holzstatue einer auf der Schlange stehenden Madonna mit dem Christuskinde sich befindet; zu ihren beiden Seiten haben andre Figuren


Konsole im Chor der Kirche.

gestanden, welche jetzt fehlen. Die Flügel zu diesem Hauptschrein, wie sich aus der gleichen Höhe, dem gleichen Rahmenornament und der übereinstimmenden Arbeit ergiebt, hängen im Anfange des Chores auf der Nordwand; sie enthalten, der eine den heiligen Andreas, der andre den heiligen Petrus. Diese Statuen sind, wie die grosse Menge ähnlicher Werke des funfzehnten Jahrhunderts, bemalt, die Gewänder grösstentheils vergoldet; eben so die innere Wand der Schreine, in welche ein tapetenartiges Ornament eingedrückt ist. Sie bilden zwar kein Kunstwerk ersten Ranges, doch sind sie einer näheren Aufmerksamkeit wohl werth, und namentlich haben die Köpfe viel Ausdruck. Ein andrer Schrein, welcher drei unter zierlichen Baldachinen neben einander sitzende Heilige enthält, steht über der später gebauten Sakristei im nördlichen Seitenschiff. Zu dem einen oder dem andern dieser Werke gehörten vermuthlich auch noch die sieben kleinen Statuen, welche jetzt auf Gesimsen in der Nähe des Chores angebracht sind.

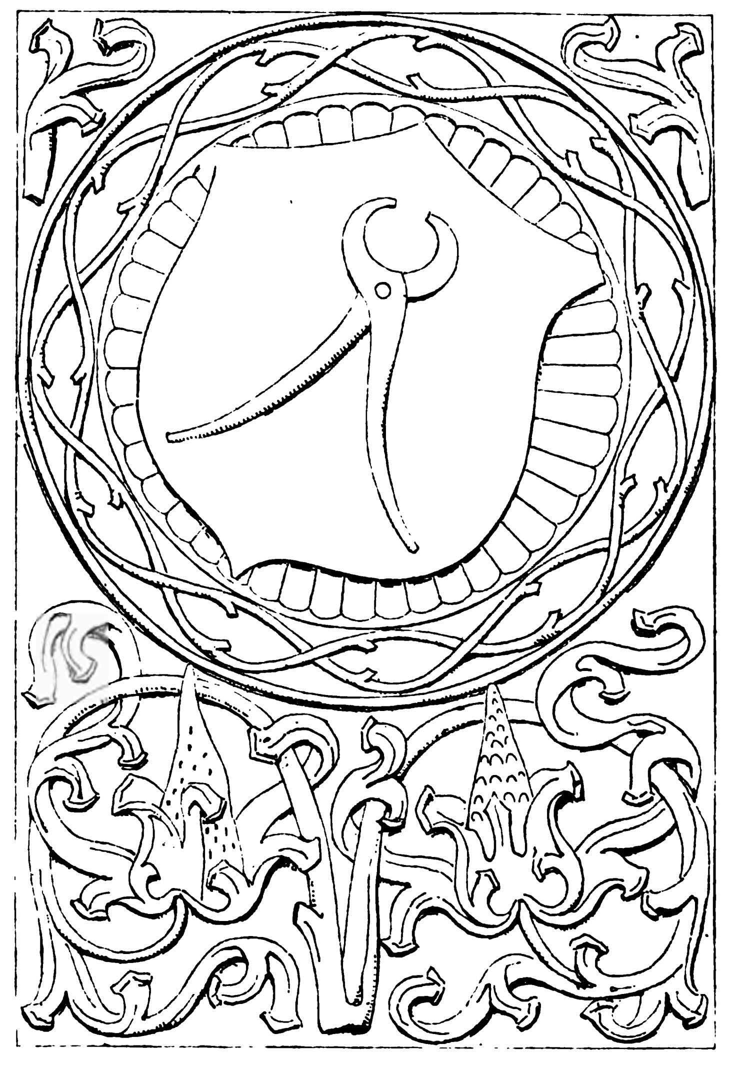
Noch befindet sich auf der nördlichen Empore ein älteres Relief von Holz, im Ganzen von roher Arbeit, welches den heiligen Franziskus darstellt. Er streckt die Rechte aus und hat in derselben eine runde Tafel mit dem Schriftzuge *ihs* (Jesus); in der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch mit der späteren Aufschrift: *Thurneisser hat mich neuw gemackt. da ich war alt und gar veracht. anno* 1584. Zu seinen Seiten sind drei kirchliche Gebäude angebracht mit den Unterschriften: *senis*, *orbino*, *fferraria* (Siena, Urbino, Ferrara), den Namen der vom heiligen Franziskus gestifteten Klöster; über jedem derselben eine Bischofsmütze, als Zeichen, dass an diesen Orten Bisthümer waren.

Unter den in der Klosterkirche befindlichen Gemälden nennen wir zuerst eins der ältesten, welches für die vaterländische Geschichte wichtig ist. Es hängt auf der Nordwand des Chores, nahe dem Altar, in bedeutender Höhe; die Farben sind sehr verblichen. Es stellt einen knieenden jungen Ritter dar, in schwarzem Kleide und Harnisch und in weissem Mantel, mit gefalteten Händen; vor ihm der Heiland, stehend, in den Händen Geissel und Ruthe; aus den fünf Wunden fliesst das Blut in fünf Strahlen in einen Kelch. Ueber dem Ritter ein Adler, schräg getheilt in Schwarz und Roth, und daneben ein Wappenschild mit zwei über einander schreitenden Löwen, dem Wappen der Hohenlohe. Das ganze Bild hat eine Umschrift, die nur noch theilweise zu erkennen ist; wir theilen sie vollständig mit nach *Angelus annal. Marchiae* S. 190:

„Nach Christi Geburt im Jahr 1400 und in dem 12. Jahr am Sanct Columbanustage verscheidet der Hochgeboren Graff Johannes von Hohenloh, dem Gott genade."

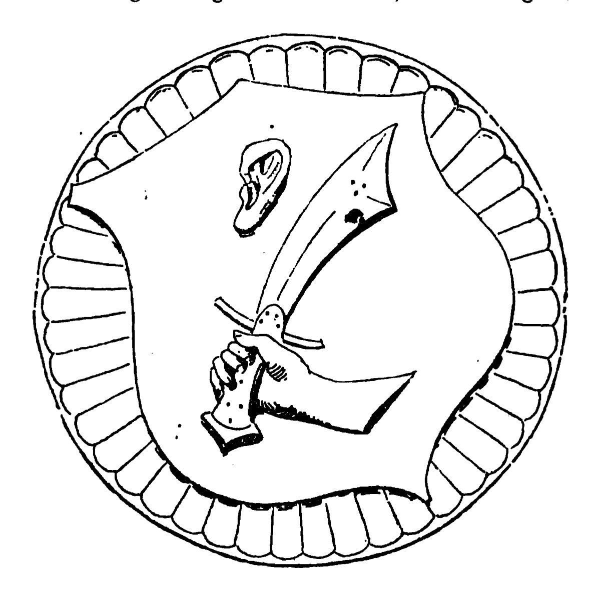
Dieser Johann von Hohenlohe war der erste Feldherr, welcher für die

Fürsten des Hohenzollerischen Stammes, als Regenten der Mark, gefochten hat. Burggraf Friedrich von Nürnberg wurde zwar erst im Jahre 1417 mit der Kurmark vom Kaiser Siegmund belehnt, nachdem er sie von diesem käuflich an sich gebracht; doch hatte der Kaiser sie schon im Jahre 1412 an ihn verpfändet und ihn zum obersten Hauptmann und zum Verweser derselben ernannt. Und in demselben Jahre musste Friedrich noch ein Heer gegen die mit den Pommern verbundenen rebellischen Edelleute



Von den Chorstühlen.

schicken und ihnen eine Schlacht, am Kremmer Damm, liefern. Die Pommern siegten zwar, aber durch die Tapferkeit des brandenburgischen Heerführers, unseres Hohenlohe, der selbst im Kampfe fiel, so zweifelhaft, dass sie durch diesen Sieg mehr geschwächt waren, als ihre Gegner, und nichts



Von den Chorstühlen.

Weiteres gegen Friedrich unternahmen. Dem Johann von Hohenlohe zum Andenken ist noch lange, vielleicht noch heute, ein hölzernes Kreuz auf dem Kremmer Damm unterhalten worden (s. Buchholtz, Geschichte der Kurmark Brandenburg II, S. 573). Das Bild scheint in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts zu gehören und somit gleichzeitig zu sein [1].

Ein andres der älteren Gemälde ist interessant für die Geschichte des Franziskanerordens. Es befindet sich an der Nordwand des Chores, neben den oben genannten Apostelfiguren; es ist roh auf Holz gemalt und stellt in der Mitte Christus am Kreuze dar, unter ihm auf einer aus dem Kreuz hervorgewachsenen Blume den heiligen Franziskus im grauen Mönchskleide, welcher durch fünf Blutstrahlen die Wundenmale des Heilandes empfängt. Unter dem Franciskus auf einer weissen Tafel eine Inschrift, die einige Verse der Apokalypse, Kap. 7. V. 2—4: *Vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis etc.*, enthält. Die Erscheinung dieses zweiten Engels wurde nämlich schon früh auf den heiligen Franziskus gedeutet. Auf der einen Seite dieser Tafel die heilige Jungfrau, knieend, mit der Krone; neben ihr ein Kurfürst mit kurfürstlichem Hut und Mantel, vielleicht der Stifter des Klosters; auf der andern Seite die heilige Klara und eine andre Franzis-

[1]) Ich war in der obigen Notiz über die Ereignisse des Jahres 1412 der gangbaren Darstellung der damaligen Verhältnisse gefolgt. Neuere Forschungen darüber siehe in der Schrift von A. F. Riedel: „Zehn Jahre aus der Geschichte der Ahnherren des Preuss. Königshauses,“ 1851.

kanerin. Noch tiefer zwei sehr kleine weibliche Donatoren; das Spruchband zwischen diesen ist beschädigt, so dass die Schrift auf demselben nicht mehr zu lesen. Von dem Kreuz geht nach beiden Seiten ein Rankengewinde aus, darin die Bilder von 24, zumeist heiligen Franziskanern angebracht sind, die Mehrzahl derselben in der Mönchskappe. Wir nennen die Namen und verweisen mit deren Erklärung auf Bellermann, S. 31. Auf der rechten Seite befinden sich: S. Franziskus, S. Jacobus (mit der Bischofsmütze), S. Nicolaus, B. Monaldus, S. Andreas (mit dem Kardinalshut), S. Bonaventura (mit dem Kardinalshut), S. Adulphus, B. Petrus, B. Ulricus, S. Silvester, B. Johannes, S. Johannes. Auf der linken Seite: S. Anthonius de Pada (Padua), S. Ricardus (mit der Bischofsmütze), S. Anthonius, B. Franciscus, S. Bernhardus, B. Philippus, B. Lodovicus (mit der Bischofsmütze und einem Glanzschein, darin das Zeichen *ihs*, als Andeutung auf seine fürstliche Geburt; er war nämlich der Sohn des Königs Carl von Sicilien, geboren 1275), S. Rogerius, B. Conradus, S. Badius. Auf diese folgen noch zwei Figuren, deren Namen nicht mehr zu lesen sind. Bemerkenswerth ist, dass auf diesem Bilde nur Personen bis ins vierzehnte Jahrhundert vorkommen.

Diesem Gemälde gegenüber, an der Südwand des Chores, ist ein Bild angebracht, welches die zwölf Apostel darstellt; an der Stelle des Judas Ischarioth aber den heiligen Franziskus, der, wie jeder der Uebrigen sein Emblem, ein grosses Crucifix, in der Hand hält. Dies Bild, wie das vorige roh auf Holz gemalt, besteht aus zwei Tafeln, deren jede in zwei Hälften getheilt ist; den Grund bildet eine gelbe Tapete, oben ein blauer Rand. Gold ist gar nicht angebracht, die Heiligenscheine sind gelb. Die Figuren haben etwas kurze Proportion und grosse Extremitäten; aber in Haltung und Faltenwurf sind sie zumeist sehr edel, so dass sich auf gute Vorbilder schliessen lässt. Uebrigens gehört dies Bild nicht zu den ältesten.

Unter den älteren Bildern von einigem Kunstwerth nennen wir vorerst eine Kreuzabnahme, welche auf der Südwand des Chores nahe dem Altar, unmittelbar über den Chorstühlen, angebracht ist. Das Bild ist mit Oelfarben, wie es scheint, auf Kreidegrund gemalt, welcher über eine auf Holz geklebte Leinwand gelegt ist. Die Köpfe, namentlich der des klagenden Johannes, haben Leben und Ausdruck. Die Heiligenscheine bestehen aus goldenen Strahlen und Blumen. Ueber der Gruppe schweben vier kleine buntbekleidete Engel mit bunten Flügeln, deren einer die Lanze, ein anderer den Stab mit dem Schwamm hält. Auf der Einfassung des Bildes sind auf der einen Seite der heilige Franziskus und die heilige Barbara gemalt, auf der andern die heilige Elisabeth und ein vierter Heiliger; unten Leidenswerkzeuge und Anderes in Bezug auf die Passion; oben, auf einem verschlungenen Bande, folgender Spruch:

Sich mensche gades kint ist dot
dat was der muder jammer groth
Doch was des ys den sunder not
dat thus vorgoth syn blut szo rot
Mensche lad dy des erbarmen
vnde bidde truwelik vor die armen.

Ausgezeichneten Kunstwerth hat ein andres Bild, welches an derselben Wand, nahe dem oben genannten Franziskanerbilde hängt; ein schirmender Beichtstuhl ist vor den grösseren Theil desselben gebaut worden, und das Bild im Wesentlichen nicht bedeutend verletzt. Es ist mit Oel-



S. Franciscus aus dem Bilde mit Fr. Herm. Musa.

farben auf Leinwand gemalt und stellt eine stehende Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, dar; zwei Engel halten über dem Haupte der Maria eine Sternenkrone. Darüber die Inschrift: *Alderschoneste machet maria*, mit ihrer Uebersetzung: *Pulcherrima virgo Maria.* Rechts neben ihr ist der heilige Franziskus, welcher die Hand des Christuskindes fasst und demselben ein kleines Crucifix entgegenhält, daraus fünf Blutstrahlen ihm die Wundenmale bringen. Unter ihm ein andrer Franziskaner mit einem schwarzen Käppchen, welcher den Fuss des Kindes fasst, um ihn zu küssen. Und unter diesem knieend ein dritter Franziskaner, der Donator, welcher die Hände betend emporstreckt, mit zwei Spruchbändern; auf dem einen derselben steht: *O schoneste Marie, bidde ihesum vor my, sunt vn' salich make my;* auf dem andern der etwas undeutliche Name des Donators: *Frater Hermannus Musa.* Auf der linken Seite der Madonna steht zu oberst ein Bischof; unter diesem noch ein Franziskanermönch, in den Händen ein aufgeschlagenes Gebetbuch und eine Oblate; und als dritte Figur die heilige Klara, welche in der einen Hand einen Apfel, in der anderen eine Monstranz hält. Die Figuren sind, im Verhältniss zu den Köpfen, schmal und kurz, in der Haltung hart und trocken; doch die Köpfe selbst vollendet in der Form, lebendig und ausdrucksvoll. Eine grosse Milde und fast weiche Gemüthlichkeit spricht aus den Gesichtern des Franziskus und des jungen Bischofs; aber das Gesicht der Madonna fesselt durch eine unbeschreibliche Lieblichkeit den Beschauer. Das Bild erinnert an die Arbeiten des alten Wilhelm von Köln.

Zwei andre vorzügliche Gemälde gehören in die niederdeutsche Schule und würden, wenn man nach einer genaueren Prüfung, als in ihrem jetzigen Zustande möglich, den Lucas Cranach als ihren Verfertiger nennen wollte, diesem Meister nur zum Ruhme gereichen. Das eine derselben, mit Oelfarben auf Holz gemalt und, wie es scheint, ganz wohl erhalten, hängt auf der nördlichen Empore und stellt den Christus mit seinen Jüngern bei der Martha vor, welche knieend die Auferweckung des Lazarus zu erflehen scheint. Unter den Frauen der Martha sind mehrere anmuthige Köpfchen, und würdevoll sind die beiden knieenden ritterlichen Donatoren gehalten. Das Bild hat folgende Unterschrift:

Anno Domini M. CCCCC vnd im XXI Jar. Am Tag Albini Starp der Vil virdic Edel und gestrenc Herr Claus vom Bach veilant Groscomter des Ritterlichen Teutschen Ordens in Preussen Dem Got Geruch Genedick Vnd Barmherzick zu Sein, Bet ein innick Pater Noster und Ave Maria vor die verstorben Seelen Jost T. Truchses von Beczenhausen Deuschs Ordens zu Dieser czeit Testamentarius Gewestt.

Das Bild hängt leider an einer so dunkeln Stelle, dass nicht Vieles deutlich zu erkennen ist.

Das zweite Gemälde, gleichfalls mit Oel auf Holz gemalt, hängt nahe dem Eingange des Chores, an der Querwand des südlichen Seitenschiffes. Es ist leider sehr verunreinigt und beschädigt; doch sind die Farben nicht verwaschen, sondern an einzelnen und glücklicherweise zumeist nicht an den bedeutendsten Stellen abgesprungen. Es stellt eine Abnahme vom Kreuz dar und gehört, was die Art der Behandlung, so viel davon im jetzigen Zustande des Bildes zu erkennen ist, was die Anordnung des Ganzen, was Leben, Charakter und Ausdruck in den einzelnen Figuren und besonders in den Köpfen anbetrifft, zu einem der trefflichsten Werke jener Zeit. Der Christusleichnam im Vorgrunde ist merkwürdiger Weise mit

halboffenen gebrochenen Augen dargestellt. Der grosse Schmerz in dem knabenhaften Johannes zu dessen Häupten, in den knieenden, klagenden Frauen, in den beiden Greisen zeugt, wie er sich auch in den verschiedenen Figuren verschieden äussert, von dem reinen und einfältigen Gemüthe des Meisters, und bis in die Seele des Beschauers geht der auf diesen gerichtete Blick der einen Frau, welche die Schmerzensmutter von hinten umfasst. Die Verbrecher an den andern beiden Kreuzen sind gleichfalls ihrer verschiedenen Eigenthümlichkeit gemäss gehalten; eine reiche Landschaft würde das Auge des Beschauers in die Ferne hinausziehen, wenn es nicht unwillkürlich immer wieder auf die Gruppe des Vorgrundes zurückkehrte.

Auf der oben genannten nördlichen Empore hängt unter andern noch ein Gemälde, welches Thurneisser als eine Gedächtnisstafel bei dem Tode seiner zweiten Gemahlin in der Kirche aufhängen liess. Es stellt ihn mit den Seinigen in Pilgerkleidern dar, knieend und emporschauend nach einer Erscheinung der heiligen Dreifaltigkeit. Charakteristisch ist das scharf geschnittene Profil des seltenen Mannes.

Das jetzige Altarblatt ist ein gut gemeintes Bild im Haarbeutelstyl. Auf der Rückseite befinden sich mehrere alte Gemälde auf Goldgrund, welche aber durch den frechsten Muthwillen gänzlich ruinirt sind; die wenigen halberhaltenen Köpfe, die noch wehmüthig aus den Trümmern hervorblicken, verrathen manche Spur ihrer ehemaligen Trefflichkeit.

In der Sakristei zeigt man ein hübsches pokalartiges Gefäss von Messing mit einem hohen, spitzen Aufsatze, welches vermuthlich zur Aufbewahrung von Hostien diente. Es ist in der Hauptform sechseckig mit Thürmchen auf den Ecken und mit kleinen Medaillons auf den sechs Seitenfeldern, welche in getriebener Arbeit Momente aus dem Leben des Heilandes — die Geburt, die Geisselung, die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Auferstehung — und eine Rosette darstellen. Statt des einen Thürmchens ist eine Figur des grossen Christoph mit dem Christkinde angebracht.

Wenn, wovon man seit einiger Zeit spricht, eine Renovation dieser Kirche vorgenommen wird, so möchte wohl, unbeschadet der gottesdienstlichen Bedürfnisse, die ursprüngliche Form derselben in ihrer Reinheit wieder herzustellen sein, so dass nemlich besonders die störenden und wenig brauchbaren Emporen ganz hinausgeschafft würden. Und es dürfte, wenn überhaupt eine, gerade diese Kirche — gleichfalls ohne Eingriff in die Rechte des Gottesdienstes — zu einem Museum für Denkmäler der vaterländischen bildenden Kunst, so wie die Moritzkapelle in Nürnberg, nicht unpassend erscheinen. Solcher Denkmäler ist aber eine nicht geringe Menge in Stadt- und Dorfkirchen verstreut und leider dem Freunde derselben zumeist noch unbekannt. Wir haben deren manche von bedeutendem Kunstwerth gefunden; aber sie befanden sich nur zu oft in sehr vernachlässigtem Zustande und gehen mehr und mehr ihrem Untergange entgegen." — —

Die erwünschte Renovation der Klosterkirche ist vor mehreren Jahren erfolgt. Das Aeussere, wenigstens die Façadenseite, hat dabei eine reichere architektonische Ausstattung erhalten: zwei achteckige Thürme mit zierlichen Spitzen, die zu den Seiten des Portales vorgebaut sind, und ein mit leicht durchbrochener Spitze versehenes Thürmchen über der Zinne des

Giebels, — eine Decoration, die aber so wenig zu der schlichten alten Anlage, wie zu dem Style ihrer Formen sonderlich passen will. Auch das in das Hauptfenster der Façade eingesetzte Stabwerk ist mehr nach den allgemeinen Principien des gothischen Styles, besonders in dessen rheinischer Gestaltung, als nach der derben Weise des Backsteinbaues gebildet.

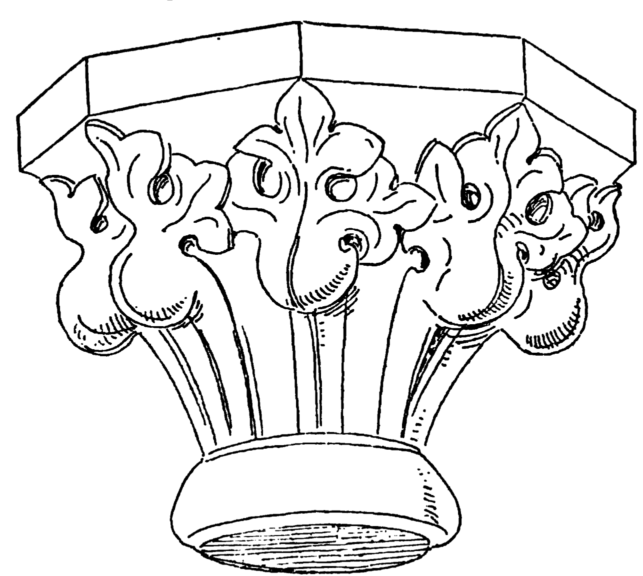
Das Innere aber hat sehr dadurch gewonnen, dass die störenden Einbauten beseitigt sind, dass der Fussboden, der bedeutend aufgehöht war, auf seine ursprüngliche Tiefe zurückgeführt ist, auch Wände, Pfeiler, Gliederungen und architektonische Ornamente von der Kalktünche befreit sind, und nunmehr wieder in der eigenthümlichen Reinheit ihrer Formen erscheinen. Die Arkaden des Schiffes machen nun doch einen starken, weiten und kühnen Eindruck, und das ganze kunstgeschichtliche Räthsel dieses merkwürdigen Gebäudes — denn das ist es in der That — tritt dem Beschauer noch auffälliger entgegen. Es ist in diesen massig spitzbogigen Arkaden des Schiffes ein Element, welches in gewissem Betracht noch an den Uebergangsstyl erinnert; selbst in denjenigen der Kapitäle ihrer Halbsäulen, deren Blätterornament strenger stylisirte Formen hat, befolgt diese Stylisirung noch in etwas die Motive der Uebergangszeit, während die Anwendung von Wein- und Eichenblättern an andern Kapitälen allerdings ganz in der Art erscheint, wie dergleichen auch anderwärts im nordöstlichen Deutschland im ersten Stadium der entwickelten gothischen Bauweise vorkommt. Der Bau des Chores entspricht völlig dieser letzteren Bauweise. Es ist übrigens keine äussere Spur vorhanden, daraus sich entnehmen liesse, dass der Chor etwa später aufgeführt sei als das Schiff; auch entspricht die Gliederung des Hauptportales auf der Westseite in ihrem Grundprincip der Gliederung einer im Chorschluss befindlichen Thür, welche zur Sakristei führt: in beiden herrscht ein scharf birnenförmiges Profil vor, das nicht minder auch an den Gewölbgurten der Kirche durchgeht, das wiederum für das erste Stadium der Ausbildung des Gothischen massgebend ist und in seiner besondern Eigenthümlichkeit auch sonst diese Epoche des Backsteinbaues charakterisirt. Die Kirche ist also als ein Denkzeichen dieser Epoche aufzufassen, aber mit einem Festhalten eigenthümlicher Reminiscenzen an die nächst vorangegangene Epoche, welches in so später Zeit doch selten und vielleicht für die spätere Entwicklung der Architektur in unsern nordöstlichen Landen bezeichnend ist. Die Arkaden des Schiffes gemahnten mich einigermaassen an das Verhältniss der Arkaden im Schiff des Magdeburger Domes; es wäre nicht undenkbar, dass ein irgendwie vermittelter Einfluss von dort auf diese Disposition eingewirkt hat. Ob die oben angeführte Jahreszahl 1271 als die der Gründung dieser Kirche anzunehmen, oder ob dieselbe vielleicht noch um ein Paar Jahrzehnte jünger und mit jenem Geschenke der zwischen Tempelhof und Berlin belegenen Ziegelei vom Jahre 1290 in Verbindung zu bringen ist, lasse ich hier dahingestellt.

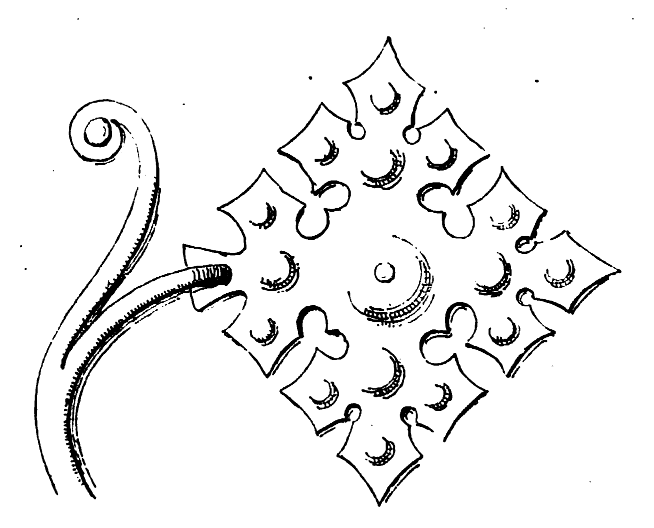
Wesentlich trägt zu dem kräftigen Eindrucke, den das Innere hervorbringt, der Umstand bei, dass das Material der grossen gebrannten Steine jetzt wieder dem Blicke frei liegt. Nur an den Laibungen der grossen Bögen, die die Oberwände des Mittelschiffs tragen, und an den Kappen der Gewölbe erscheint, ohne Zweifel der ursprünglichen Einrichtung entsprechend, ein Kalkputz. Auf jene Laibungen ist, einfach mit schwarzer Farbe, ein kräftiges Ornament gemalt, ohne Zweifel ebenfalls nach vorgefundenen alten Mustern. Ob die nicht sehr harmonisch bunte Zuthat an

den Gewölbgurten ursprünglich in solcher Weise beschaffen gewesen, möchte ich dagegen in Zweifel ziehen.

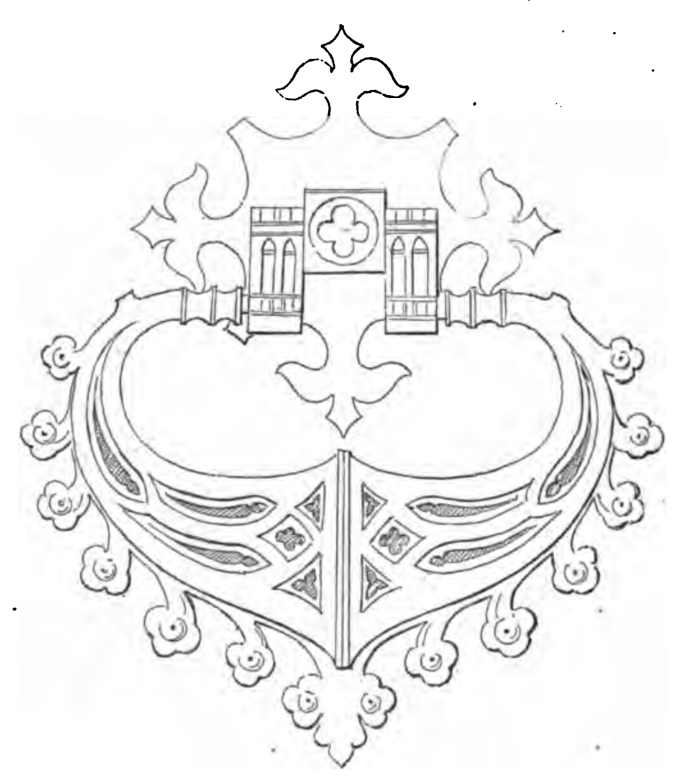
Bei der Renovation ist, wie es scheint, auch den in der Kirche vorhandenen Bildern eine nähere Sorge gewidmet worden. Doch hängen sie jetzt zum Theil so wenig günstig, dass ein Urtheil über ihre Beschaffenheit jetzt fast schwerer ist als früher; ich habe es daher im Obigen bei der vor Jahren niedergeschriebenen Schilderung belassen. Die auf Cranach's Richtung bezogenen Bilder werden übrigens doch nur unter dem Collectivbegriff Cranach'scher Schule zu fassen sein. Der Altar der Kirche erscheint jetzt als einfacher Tisch, hinter dem ein Crucifix aufgerichtet steht. Der Raum um den Altar — die Seiten des Chorschlusses unter den Fenstern — haben durch Fresken von C. Herrmann's Hand, Patriarchen, Propheten, Evangelisten und Apostel darstellend, eine bedeutender wirkende Ausstattung erhalten. —

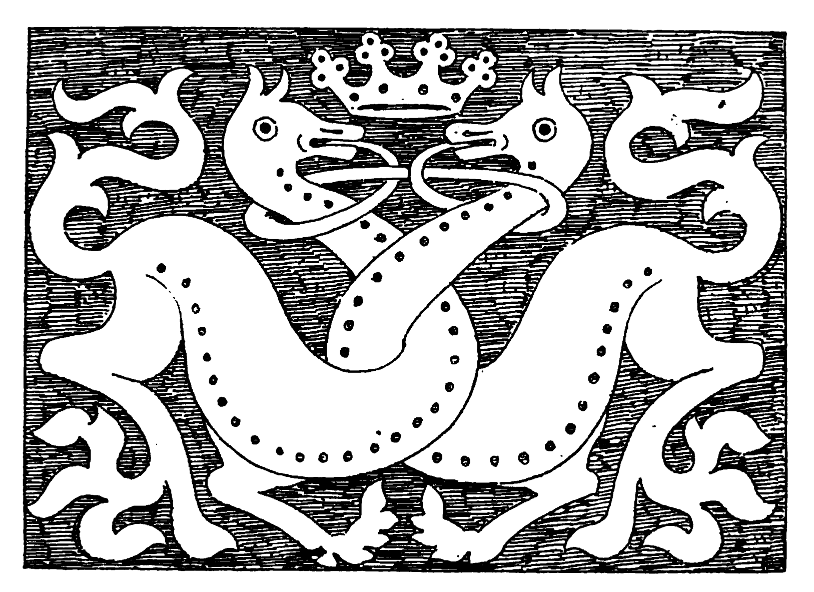
Verschiedenartiges künstlerisches Interesse veranlasste mich mehrfach, zum Besuch der Kirche von Bernau. Die Architektur derselben, schon dem weiter vorgerücktem Mittelalter angehörig, ist nicht von ungewöhnlicher Bedeutung, doch in manchen Einzelheiten wohl beachtenswerth. Die Schiffe — auf der Nordseite zwei Seitenschiffe — sind gleich hoch, die Pfeiler im Chor rund mit je drei oder vier Halbsäulchen, die zwischen den Schiffen zum grösseren Theil achteckig mit je acht Halbsäulchen. Das Gewölbe hat bunte Gurtverschlingungen; daran eine Inschrift, die als Vollendungszeit des Baues das Jahr 1519 angibt. Die Sakristei der Kirche ist besonders zierlich; ihr Gewölbe ruht auf einer in der Mitte stehenden Säule, deren Schaft mit gewundenen Stäben geschmückt und deren Kapitäl mit einem Blattkranze umschlungen ist. Consolen an den Wänden zeigen eine nicht minder ansprechende Weise spätgothischer Ornamentik.



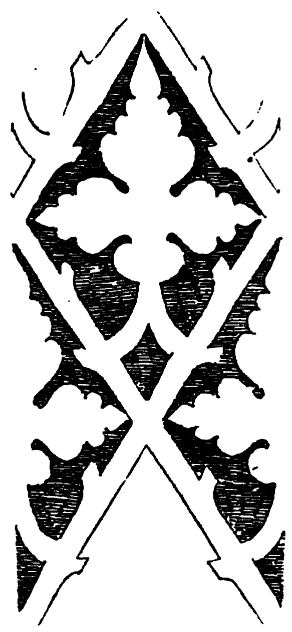


(Bernau. Von dem Eisenwerk des Tabernakelschrankes.)





(Bernau. Von dem Schrank in der Sakristei.)



(Lindenberg.)

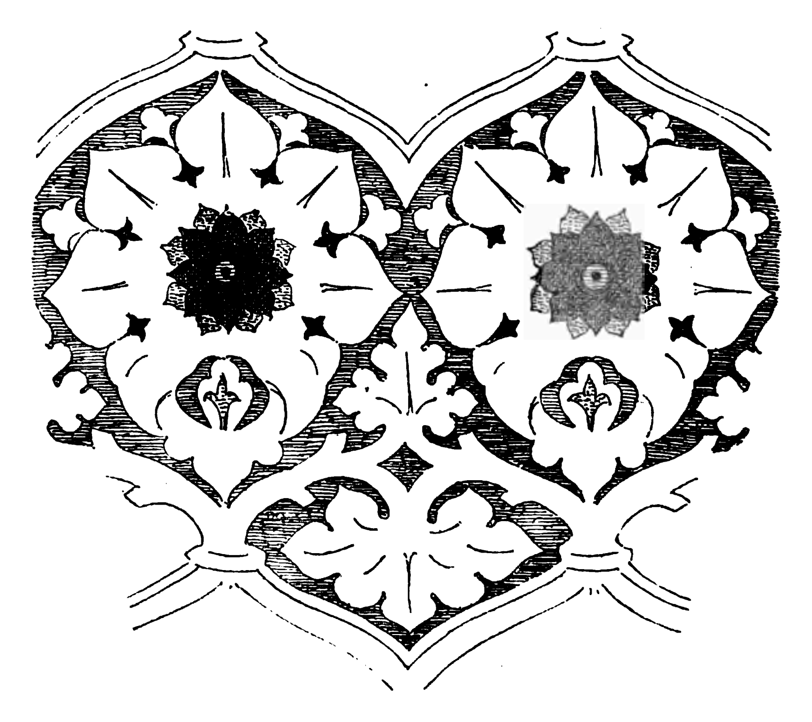
Besonders ausgezeichnet ist die Kirche durch ein grosses Altarschnitzwerk: — ein mächtiger, in mehrere Felder abgetheilter Mittelschrein und zwei Seitenschreine; Alles aufs Reichste durch freie figürliche Darstellungen im charakteristisch derben Style der spätern Zeit ausgefüllt. Die Seitenschreine auf ihren Rückseiten bemalt; dann ein zweites Paar beweglicher, aussen und innen bemalter Flügel; dann ein drittes unbewegliches Paar. Ueber dem Mittelschreine und dessen Flügeln eine hoch emporsteigende freie Tabernakel-Architektur, mit darin angebrachten Statuen.

In decorativer Beziehung höchst beachtenswerth ist das, einen kleinen Wandschrank bildende Tabernakel zur Aufbewahrung der Hostien. Die Thüren desselben sind mit einem Eisenbeschlage versehen, der, zu den kunstreichsten Blätterranken ausgebildet, die Flächen völlig überdeckt. Das Schloss des Tabernakels, die in Gestalt eines Thürklöpfels gebildete Handhabe sind auf ähnliche Weise in zierlichster Feinheit behandelt.

Von der Weise, wie man dem einfachen Holzgeräth durch schlichte Schablonenmalerei wiederum ein künstlerisches Gepräge zu geben

wusste, gab ein Schrank in der Sakristei der Kirche, auf dem ein Paar phantastisch verschlungene Drachen gemalt waren, ein bezeichnendes Beispiel. —

An solchen Schablonenmalereien, ein- oder mehrfarbigen, die mit höchst einfachen Mitteln nachahmten, was anderswo in prächtigen Stoffen hergestellt ward, und solchergestalt manch ein schönes künstlerisches Motiv bewahrten, fand ich Verschiedenes in alten Dorfkirchen der Gegend. Die Malerei an einem alten Gestühl in der Kirche zu Lindenberg gab ein Beispiel der allerschlichtesten und doch völlig charakteristischen Form gothischer Teppichdecoration. Mannigfaltiger, in fast überraschender Weise, zeigte sich diese an den Mustern, mit denen eine Anzahl Bretter in der Kirche zu Schmargendorf versehen waren. Aus den Brettern waren einige Kirchenstände zusammengeschlagen, ohne dass man dabei jedoch auf



den Zusammenhang, den die Formen der Malerei ursprünglich — bei irgend einer andern Verwendung der Bretter — gehabt, eine Rücksicht genommen hätte; das Aufsuchen des Zusammengehörigen, zumal bei der doch schon ziemlich verwischten Beschaffenheit der Malerei, hatte etwas von einem *Jeu de patience*. Da ergaben sich brillante Muster in der Form der Verschlingungen des spätgothischen Fensterstabwerkes, verschiedenfarbige Teppichmuster mit vollen gothischen Blumen, wie wir sie an alten Messgewanden kennen, und andre, die mehr das Gepräge von Wandteppichen hatten. Bei einem von diesen war es seltsam, zu bemerken, dass die Formen zum Theil schon

in das barocke Wesen des siebzehnten Jahrhunderts übergingen. Unstreitig gehörten die Arbeiten überhaupt erst dieser spätern Zeit an und liessen es erkennen, wie lange hier, neben diesen barocken Formen, doch auch noch die rein mittelalterlichen ihre Geltung zu behaupten vermochten.

Die eben angedeuteten Studien führten mich zu einem Unternehmen, oder vielmehr zu dem Probehefte eines solchen, welches unter dem etwas kühnen Titel „Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den Preussischen Staaten" (Quer Folio) erschien. Es war dabei zunächst auf eine Darstellung bildnerischer Gegenstände, die den östlichen Provinzen angehören, abgesehen. Das Heft enthält ornamentistische Darstellungen, wie die vorstehend mitgetheilten, architektonische Schmucktheile, Holzschnitzarbeiten, gemaltes Ornament, das letztere zum Theil aus den in Gemälden angebrachten Verzierungen, auch das Mittelstück des grossen Altarschnitzwerkes von Bernau. Mit geeigneter künstlerischer Kraft ausgeführt, dürfte ein derartiges Unternehmen allerdings belohnend werden. — Dann schrieb ich, wenig später, den erläuternden Text zu dem schönen Werke von J. H. Strack und F. E. Meyerheim: „Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, in malerischen Ansichten aufgenommen," welches in vier Heften in Folio mit meisterhaft gearbeiteten Lithographieen erschien. Der Text hat zu wenig selbständige Bedeutung, als dass es hier thunlich wäre, auf denselben näher zurückzugehen. Ich kann es mir indess nicht versagen, an dieser Stelle flüchtig an den Inhalt jener Hefte, der für das Monumentalstudium um so wichtiger ist, als den merkwürdigen Denkmälern der alten brandenburgischen Mark noch keine weitere bildliche Darstellung zu Theil geworden ist und dieselben hier zugleich mit ächt künstlerischem Sinne aufgefasst sind, zu erinnern. Da treten dem Beschauer die ernsten kirchlichen Gebäude von Stendal, Tangermünde, Salzwedel, Jerichow u. s. w., die kühnen und zum Theil prächtigen Thorbauten dieser Städte, die vielleicht nur mit den spanisch-maurischen zu vergleichen sind, die Beispiele der eigenthümlich dekorativen Gestaltung der Architektur, die — wie die Façade des Rathhauses zu Tangermünde — dem Bau mit gebrannten Steinen in den nordöstlich deutschen Landen ein so charakteristisches Gepräge aufgedrückt haben, in anschaulicher Gestalt entgegen. — Noch später (1836) erschienen zwei Hefte „Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken" von A. von Minutoli, ohne dass aber, soviel mir bekannt, auch diesem, trefflich angelegten Unternehmen eine weitere Folge gegeben wäre. Noch harren die Marken — wie freilich noch so mancher andre Theil Deutschlands — ihrer kunstgeschichtlichen Durchforschung und einer genügenden, auch das Einzelne charakterisirenden bildlichen Darstellung ihrer Denkmäler. Die, einem verwandten Culturkreise angehörigen Denkmäler von Pommern werden, soviel meinerseits für dieselben geschehen, im Fortschritt dieser Sammlung ihre Stelle finden.

III.

REISEBLÄTTER
vom Jahr 1832.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 4, ff.)

Magdeburg.

Ich hatte lange genug in Büchern von der deutschen Kunst im Mittelalter gelesen; mich verlangte einmal wieder nach eigner, lebendiger Anschauung. Es war die alte Wanderlust, die ihre Flügel aufs Neue rührte. In deutschen Landen wird so viel gereist, alle Tage gehen Eilwagen von Berlin nach Magdeburg; ich beschloss getrost mein Bündel zu schnüren und dem Zuge in die Ferne zu folgen.

Potsdam, die erste Station, hatte diesmal Nichts, was mich fesseln konnte; die Reisegesellschaft ebenso wenig. Durch Brandenburg, dessen Kirchen für den nordischen Backsteinbau wichtig sind, kamen wir in der Nacht; ich sah nur, als ich den Kopf zum Wagenfenster hinaus steckte, den grossen Roland vor dem Rathhause stehen; das über sein Haupt gewachsene Schlingkraut ward im Winde auf und nieder bewegt, er schien in der Dämmerung traumhaft zu nicken. In Burg fielen mir die grossen, aus Granitsteinen erbauten Kirchen auf.

Gegen Mittag waren wir in Magdeburg. Eine besonders malerische Ansicht gewährt der Dom von den beiden Brücken aus, über die man, von Berlin kommend, in die Stadt fährt. Da erhebt sich über der Elbe erst der Fürstenwall mit seinen gemauerten Bastionen, drüber grüne Bäume, Gärten, Dächer von Häusern, dann die Dächer der Seitenkapellen des Doms, des Bischofganges um den Chor, des Chores selbst, endlich das Schiff und die hohen Thürme; ein mannigfacher Wechsel der Linien, der Details und der Gesammtmassen. Mein erster Gang war auf den Domplatz. Der Eindruck jenes majestätischen Gebäudes hat für Einen, der lange in Berlin war, zu Anfang etwas höchst Ueberraschendes, fast Betäubendes; es fällt dem Auge schwer, sich in diesen weitläufigen Räumen und Massen zurecht zu finden. Indess gelingt es dem Anschauer doch bald, bei der verhältnissmässig einfachen Structur dieses Münsters, den eigenthümlichen Charakter der einzelnen Haupttheile zu erfassen. Kräftig und fest streben die Thürme in fünf Absätzen empor, sich leicht zu den sechzehnseitigen, blumengeschmückten Pyramiden der Spitze zusammenziehend. Zwischen den Thürmen, von zwei starken Streben gehalten, ist das reichgegliederte und verzierte Hauptportal; und drüber, und über das grosse Fenster hinauf zieht sich dieser reiche Schmuck — denn die Thürme selbst sind wenig verziert — bis in die Spitze des Hauptfrontons empor. Um den zweiten Absatz der Thürme läuft eine durchbrochene Gallerie, die, das Dach des Mittelschiffes berührend, sich um die ganze Kirche hinzieht; hier wurden am Tage des heiligen Mauritius, dem der Dom gewidmet ist, von der Geistlichkeit festliche Processionen gehalten und die Reliquien des Heiligen der unten versammelten Menge vorgewiesen. Das Mittelschiff hebt

sich leicht und schlank über die Seitenschiffe empor, welche mit einer Reihe zierlich gebildeter Giebel, den einzelnen Querdächern über den einzelnen Gewölben der Seitenschiffe entsprechend, geschmückt sind. Einen besonders wohlthuenden Eindruck macht der Chor mit seinen mehr ausgebreiteten, zwiefachen Vorlagen der Seitenkapellen und des Bischofganges; einige fremdartig scheinende Elemente, z. B. das flachere Dach über dem Bischofgange (obgleich dasselbe durchaus motivirt ist) geben diesem Theile des Doms einen eigenthümlichen Reiz. Doch auch, wenn man also jenes ersten Eindruckes Herr geworden ist und nun mit anatomischer Ruhe zu untersuchen beginnt, was der eigentliche Plan des Baumeisters war, was aus früherer Zeit vielleicht in das Gebäude mit aufgenommen, was in späterer hinzugefügt sein mag, auch dann noch findet man des Ueberraschenden und Originellen so viel, dass es schwer hält, zu einer bestimmten Ansicht darüber zu gelangen. Denn allerdings erkennen wir bald in der Construction des Chores ältere Motive als in der des Schiffes, aber der Uebergang von dem einen in das andere ist, namentlich im Innern, auf eine so unmerkliche Weise durchgeführt, die neueren Formen stehen in einem so wenig schroffen Widerspruch gegen die älteren, wie es mir noch an keinem andern Bauwerke der Art vorgekommen ist.

Büsching [1]) ist der Ansicht, dass der alte, von Kaiser Otto I. im Jahre 962 gestiftete Dom nicht, wie man früher annahm, auf der nordöstlichen Seite des Domplatzes, sondern eben auf der Stelle des jetzigen Domes gelegen habe; er sieht in dem, was wir jetzt noch als hohen Chor bewundern, das Werk, welches Otto der Grosse erbauen liess, — wenn er auch in Manchem, z. B. in dem durchweg herrschenden Spitzbogen, verändert sei. Und wirklich möchte es, da der alte Dom erst im Jahre 1207 abgebrannt ist, schwer werden, jene kurzen Pfeiler, welche den Chor von dem unteren Umgange trennen, jene völlig byzantinisch gebildeten Blätterkapitäle, jenes mit griechischer Strenge gemeisselte Akanthusblatt, welches im Chore häufig vorkommt, noch als Werke des dreizehnten Jahrhunderts gelten zu lassen.



Säule im Chor.

Uebrigens bezeichnet auch der Hauptstyl des Schiffes, insbesondere soweit es sich nicht über die Höhe der Seitenschiffe erhebt, noch die erste Epoche des Spitzbogenstyles: massenhafte Verhältnisse, dicke runde

[1]) Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands. S. 134 u. s. f. (Es bedarf gegenwärtig — 1851 — der Bemerkung nicht, dass Büschings Ansicht durch das Ergebniss der neueren Forschungen durchaus umgestossen ist und dass auch die alterthümlichsten Theile des Magdeburger Domes erst der Zeit nach dem Brande von 1207 angehören können.)

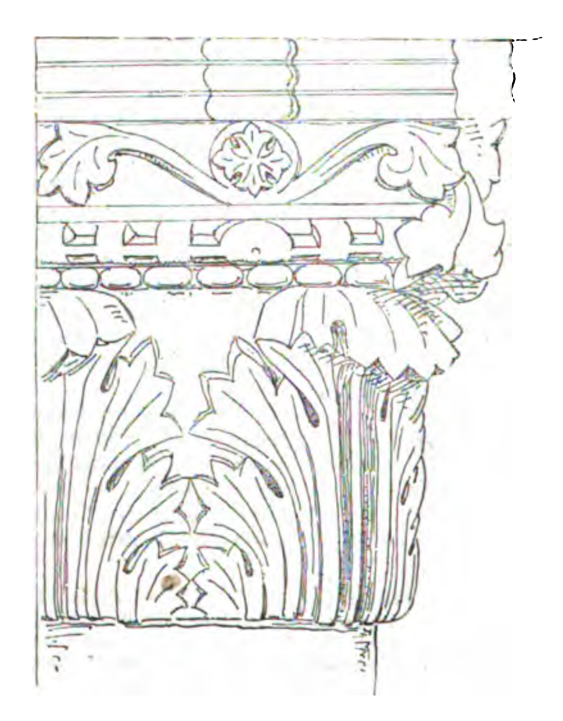
Gurte und Kapitäle, deren Blätterschmuck zum Theil noch jenen byzantinischen Kapitälen des Chores nachgebildet ist. Merkwürdig ist es zugleich,



Vom Kapitäl der Chorsäulen.



Basis der Chorsäulen.



Auf dem Bischofgange.

wie vom Chore nach den gegen die Thürme gelegenen Enden des Schiffes zu, die Kapitäle der Pfeiler und Halbsäulen aus jenen byzantinischen in wirklich gothische Formen übergehen, sowohl was die Hauptformen (des Kraters), als was die Blätterverzierung anbetrifft. Es wird uns endlich nicht überraschen, auch Formen des späteren, mehr ausgebildeten gothischen Styles, namentlich im Aeusseren, anzutreffen, wenn wir wissen, dass der neue Dom, im Jahre 1208 gegründet, erst 1363 eingeweiht, dass noch bis 1520 an den Thürmen gebaut worden ist[1]).

Was die merkwürdigen Statuen betrifft, welche sich im Chor und zwar an den Pfeilern desselben, über den Granitsäulen befinden, so dürfte es nicht mindere Schwierigkeit haben, auch über deren Alter etwas Näheres zu bestimmen. Büsching, vielleicht um authentische Portraits der beiden ersten Ottonen, welche sich unter diesen Statuen befinden, zu gewinnen, wünscht ihre Anfertigung bis in's zehnte Jahrhundert zurück zu datiren; doch weiss ich nicht, welche haltbaren Gründe dafür aufzustellen sein möchten. Vielmehr glaube ich auf ein späteres Alter schliessen zu dürfen. Denn einerseits treten eben keine besondern Kennzeichen des, in jener Zeit noch allgemein herrschenden byzantinischen Styles hervor, — die Figuren sind kurz, ohne Andeutung einer gewissen, den byzanti-

[1]) Eigenthümlich ist es, wie bei dem Magdeburger Dome, der ursprünglich mit so schlichten und gemessenen Höhenverhältnissen begonnen hatte, im Lauf der Jahrhunderte ein stets wachsender Drang in der aufwärts strebenden Richtung sich geltend macht, wie derselbe schliesslich das Gesetz der besonnenen, im gegenseitigen Bedingniss ihrer Theile beschlossenen Composition weit unter sich lässt und somit aus dem künstlerisch Erhabenen in phantastische Willkür überspringt. Ich meine hiemit besonders den Umstand, dass der Giebel des Zwischenbaues zwischen den Thürmen sich von dem eigentlichen Dachgiebel (mit dem er doch im entschiedensten Zusammenhange stehen sollte) lossagt, dass er ihn hoch, um ein neues mächtiges Geschoss, übersteigt, damit aber Zweck und Bedeutnng verliert. In der That macht diese Anordnung, — die wir übrigens in Norddeutschland mehrfach wiederholt finden, — auf unser Gefühl keineswegs mehr einen schönen, sondern eben nur einen verwunderlichen Eindruck. (1851.)

nisirenden Sculpturen, namentlich des zehnten und elften Jahrhunderts, häufig eigenen Dickbäuchigkeit, auch ist der Faltenwurf ohne ausgezeichnete Eigenthümlichkeit, — andrerseits haben sie in ihren kurzen plumpen Verhältnissen, in der Form ihrer grossen, gewölbten, dreieckigen Schilde, die um den Hals hängen, und ihrer spitzen, von einer Krone umgebenen Helme viel Aehnliches mit den Miniaturen einer Handschrift des Wilhelm von Oranse, deren im dreizehnten Jahrhundert geschriebene Fragmente in der Heidelberger Bibliothek aufbewahrt werden [1]).

Ausser einigen Madonnenstatuen, die ungeachtet der langen, schweren, zum Theil schlaffen Linien ihres Faltenwurfes einen gewissen Liebreiz nicht verbergen, sind unter den anderen plastischen Monumenten des Domes vornehmlich die Statuen zu nennen, welche sich in der nördlichen Vorhalle, dem Paradiese, befinden, und eines Theils das alte und neue Testament, andern Theils die klugen und die thörichten Jungfrauen darstellen. Letztere namentlich, lange gestreckte Figuren, die, nicht ohne Grazie, in der Gewandung zuweilen einen edeln Faltenwurf zeigen, sind ein Beispiel des eigenthümlich deutschen Styles in der Bildnerei des Mittelalters, welcher sich gleichzeitig mit dem Spitzbogenstyl in der Baukunst entwickelt. Sie sind bemalt, die Gewänder mit Mustern.

Bei weitem das wichtigste Monument für die weitere Entwickelung der deutschen Sculptur ist aber jenes von Peter Vischer im Jahre 1497 vollendete Grabmal des Erzbischof Ernst; es befindet sich in der „Kapelle unserer lieben Frauen unter den Thürmen," welche durch ein sehr zierliches, mit den schönsten, reingothischen Ornamenten versehenes Gitter von dem Schiff der Kirche getrennt wird. Das Grabmonument gehört unter die früheren Arbeiten des Meisters (doch war er bei dessen Vollendung wohl schon über 40 Jahr alt), und der Styl desselben trägt, in den kurzen, gedrungenen Figuren, in den scharfen, eckig gebrochenen Falten, noch ganz das Gepräge der Zeit: mir scheint dieser Styl, im Gegensatz des oben erwähnten eigenthümlich deutschen, im funfzehnten Jahrhundert von den Niederlanden aus über die Nachbarländer und insbesondre über Deutschland, wesentlich durch die überwiegende Kraft der Eyck'schen Schule in der Malerei, sich verbreitet zu haben. Wohl ist schon dieses Werk, davon wir sprechen, eines erfahrenen, eines sinn- und gemüthreichen Meisters nicht unwürdig; wie Peter Vischer aber, nachdem er bereits lange Jahre den gleichen Pfad mit seinen Zeitgenossen gegangen war, plötzlich in jenen wunderbaren Apostelgestalten am Sebaldusgrabe zu Nürnberg, deren Vollendung erst in sein beginnendes Greisenalter (1519) fällt, einen so veränderten, einen so freien, so hocherhabenen Flug nehmen konnte, das ist ein Räthsel, dessen genügende Lösung wir schwerlich in einem von aussen hinzugekommenen Anstoss finden dürften, etwa in einer zweiten italieni- Reise, deren Möglichkeit nur mit Mühe nachgewiesen wird [2]). Wir kommen noch einmal auf diesen Gegenstand zurück, wenn unsere Pilgerschaft uns zu jenem höchsten Heiligthum deutscher Kunst geführt haben wird. —

Von Gemälden sah ich hier nichts Bemerkenswerthes. Merkwürdig mag jenes alte Abbild des Schweisstuches der Veronika gewesen sein, dessen Koch in seiner Beschreibung des Magdeburger Domes (S. 58 u. 104)

[1]) Vergl. oben S. 4 u. 6. Auch die genannten Statuen gehören unstreitig erst in das dreizehnte Jahrhundert. — [2]) S. Nürnbergische Künstler, geschildert nach ihrem Leben und Werken, Heft IV.

erwähnt: vornehmlich durch das darunter befindliche Gebet aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, welches die Gläubigen vor diesem Bilde zu halten hatten und wofür ihnen — zufolge der Unterschrift — vom Papst Innocenz IV. ein Ablass zugesichert war. Dieses Gebet, ein, für die Geschichte der Bilderverehrung vielleicht nicht ganz unwichtiges Beispiel, lautet in freier Uebertragung etwa folgendermaassen:

Sei gegrüsst, o Angesicht, das der Heiland träget,
Drinnen sich der Gottheit Licht wunderbarlich reget,
Das Veronika empfing, liebevoll beweget,
Auf ihr Linnen, weiss wie Schnee, sorglich ausgepräget.

Sei gegrüsset, Zier der Zeit, Spiegel der Gerechten,
Du der Sehnsucht Gegenstand allen Himmelsmächten,
Mach' uns rein und führ' uns weg aus dem Kreis der Schlechten
Und lass auch für uns den Kranz der Erwählten flechten!

Sei gegrüsset, unser Trost in des Lebens Wehen,
Die, wie bang und schwer sie sind, bald vorübergehen;
Führ' uns, heilig Bild, wenn wir in die Heimat gehen,
Dass wir Christi Angesicht sonder Hülle sehen!

Christi Angesicht, du trägst alles Heiles Samen!
Welches Lob und welcher Preis reicht an deinen Namen?
Mache du des Feindes Wuth gegen uns erlahmen,
Und gieb deinen Frieden uns, dass wir sprechen: Amen!

Die Preussische Regierung, die nicht nur den Werken lebender Künstler Schutz und Pflege angedeihen lässt, sondern auch auf Erhaltung grossartiger Monumente der Vergangenheit bedacht ist, — wohl erkennend, dass das Leben der Gegenwart nur über den Grundpfeilern der Geschichte sich erbauet, — hat mit hohem Sinn auch eine Restauration des Magdeburger Domes, über den mehr als ein Sturm dahingegangen ist, angeordnet; auf dass aus demselben in ungetrübter Herrlichkeit der ernste, kräftige Sinn unserer Vorfahren zu uns reden und ein gleiches Streben in uns erwecken möge. Diese langjährige Arbeit naht sich bereits ihrem Ende; bei meiner Anwesenheit war man schon mit der Restauration der Thürme beschäftigt. Doch dünkt es mich, als ob es ein gar schwieriges und alle Besonnenheit in Anspruch nehmendes Werk sei, wenn man die Grenzen einer solchen Restauration bezeichnen und die verschiedenen Ansprüche gegen einander abwägen will, welche von Seiten der Aesthetik, von Seiten der Geschichte und Poesie gemacht werden müssen. Wir haben z. B. wenig Recht, wenn wir einzelne, in einem solchen Dom vorhandene Monumente von der Stelle, die ihnen viele Jahrhunderte hindurch zuerkannt ist, hinwegrücken, um etwa die Hauptlinien der Architektur ungestörter verfolgen zu können; mir scheint vielmehr, als ob eben diese, im Verhältniss zum Ganzen so geringen Unterbrechungen das Malerische des Eindruckes begünstigen und dem Auge, welches sich in den gewaltigen Räumen und Massen so leicht verliert, angenehme Ruhepunkte darbieten; — es versteht sich von selbst, dass hier nicht von den, alle Harmonie störenden Priechen oder Emporen oder von den sonstigen Einrichtungen, welche ein veränderter Zweck des Gebäudes und eine vornehmere Bequemlichkeit seiner Besucher hervorgerufen, die Rede sein kann. Man hat zugleich das Innere des Magdeburger Domes, vielleicht um jenen architektonischen Eindruck noch zu erhöhen,

um die Verhältnisse des Ganzen und seiner Theile noch deutlicher hervortreten zu lassen, mit einer so blendend weissen Farbe angestrichen und durch die unbemalten Fenster fällt überdiess so viel überflüssiges Licht herein, dass nun auch die ganze grossé Leere und sämmtliche schlechte Monumente des siebzehnten Jahrhunderts mit ihren arg gequälten Gestalten recht in die Augen fallen. Aber jenes magische Helldunkel, welches wie eine schöne fromme Sage vergangener Zeiten zu uns spricht und die Brust mit einer stillen Sehnsucht füllt und welches gleichsam ein Schatten ist der heiligen, märtyrerglühenden Fensterbilder, — jener geschichtliche Zauber ist geraubt. Wir erinnern uns nun vielleicht an irgend einen Vortrag, den wir einmal über altdeutsche Architektur gehört haben, wir nehmen den Messstock zur Hand, freuen uns über die vortrefflichen Verhältnisse des Ganzen, gehen über einzelne geringere Missstände mit schuldiger Nachsicht für den damaligen kindlichen Zustand der Kunst hinweg, und sind, im Ganzen genommen, künstlerisch sehr erbaut, — ob aber auch, was man etwa so nennen dürfte, menschlich?

In einem Winkel neben der Kirche, unter allerhand bei Seite gebrachten Alterthümern, sah ich die beiden Schutzpatrone des Domes zusammengestellt, den heiligen Mohrenhelden Mauritius, dem die beiden Beine fehlten, und die heilige Katharina, die gleichfalls verschiedene Beschädigungen erlitten hatte, beide aber in ihren Trümmern noch von wunderbar rührender Schönheit: Mauritius, ein kräftiger, blühender Bursch mit einem ganz leisen Anflug von Schwärmerei; Katharina, eine hohe, fromme Gestalt, mit aller deutschen, heiligen Weiblichkeit. Und nun? An dem Nordportal, wo die beiden Statuen sich befanden, hat man einen neuen Mauritius und eine neue Katharina gemeisselt, als ob es eben mit dem Meisseln gethan wäre. Beide standen gerade unter einem Bretterverschlag, so dass ich sie nicht sehen konnte; indess bezweifle ich gar nicht, dass die Arbeit recht brav ausgefallen sein wird. Aber was wollen wir denn mit diesen Heiligen? was gehen uns aufgeklärte Protestanten Mauritius und Katharina an? Wir werden, wenn die Arbeit vollendet ist, vorübergehen und etwa sagen: „Ei, welche schöne Statuen! welch ein vortrefflicher Bildhauer!" Bei den alten, beschädigten (möglicher Weise aber restaurirten) Figuren hätten wir eben noch ein klein wenig mehr zu denken gehabt.

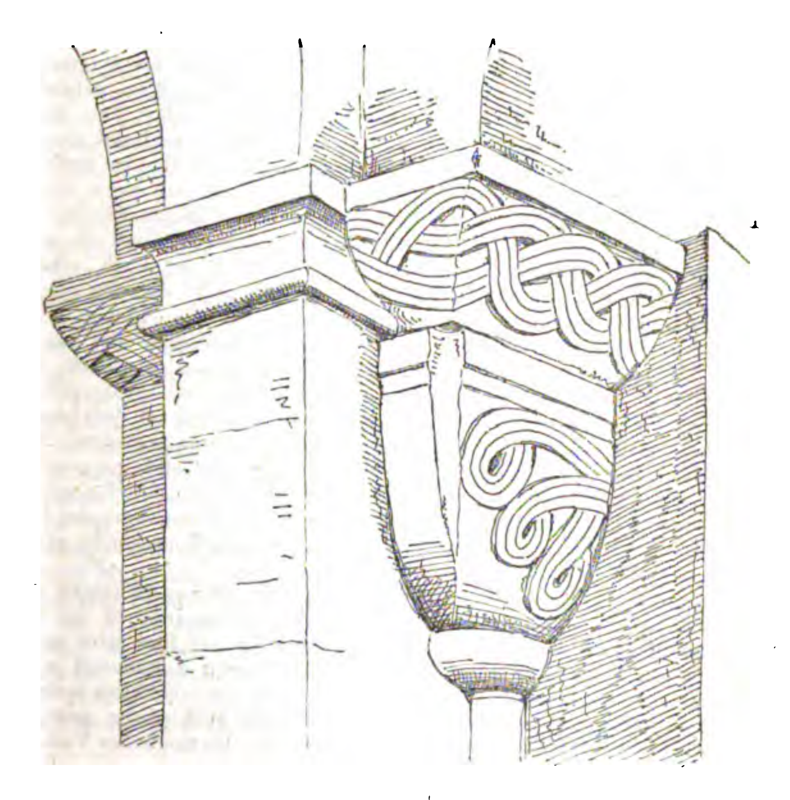
Ja ich möchte, wenn es sich um die Restauration eines solchen Bauwerkes handelt, die Erhaltung selbst manch eines Umstandes wünschen, der, vielleicht im Widerspruch mit den Gesetzen der Schönheit, einmal ein Wahrzeichen der Stadt und ihrer Geschichte geworden ist. Ich meine hier insbesondere jene mangelnde Blumenkrone des einen Thurmes, die demselben in der verhängnissvollen Belagerung Magdeburg's unter Tilly, im Jahre 1631, abgeschossen ist. Die Geschichte dieser Belagerung haftet aber seit unsrer Knabenzeit mährchengleich, wie der Brand von Troja, wie die Eroberung Roms durch die Gallier, fest in unserm Gedächtniss; und ich weiss nicht, ob das Erwecken solcher Erinnerungen durch ein so augenfälliges Denkzeichen nicht mehr werth ist, als das Aufheben all und jeder Disharmonie [1]). —

Unter den Gebäuden, die aus jener Belagerung und der darauf erfolgten Zerstörung der Stadt gerettet sind, ist, nächst dem Dom, besonders die

[1]) Die Restauration dieser Blumenkrone ist unterblieben.



Frauenkirche merkwürdig. Sie enthält in ihrem Innern ein seltsames, aber consequentes Gemisch von Rundbogen und jenem ersten massigen Spitzbogen. Indess entdeckt man bei einer näheren Betrachtung bald, dass die Kirche ursprünglich im Rundbogen, sammt den mit dieser Grundform verbundenen Details, erbaut ist, übereinstimmend mit dem Datum ihrer Erbauung, in den ersten Jahren des elften Jahrhunderts [1]); das spitzbogige Gewölbe, sowie die anderweitigen spitzbogigen und durch diese Form herbeigeführten Theile erscheinen sodann als eine Restauration, etwa aus der Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts. Die Vorhalle hat noch ganz den alten Styl und kurze Säulen mit den bekannten, unten abgestumpften Würfelknäufen. Von ähnlichen kurzen, plumpen Säulen, mit rohen schweren Kapitälen verziert, ist ursprünglich das Schiff der Kirche (die ohne Zweifel flach gedeckt war) getragen worden; diese Säulen sind später zu Pfeilern mit kleinen Halbsäulen ummauert. Bei den zwei, zunächst dem Kreuz



befindlichen Pfeilern sieht man noch Theile jener Säulen und ihrer Knäufe hervorragen, vielleicht als ein absichtliches Denkzeichen für die Beschaffenheit des älteren Baues. Die Kirche ist übrigens im Innern, gleich dem

[1]) Fiorillo, Gesch. d. zeich. Künste in Deutschland, II, S. 167.

Dome, rein gemacht und gelb und blaugrün und weiss angestrichen. Die runden Thürme der Kirche sind aus gebranntem Stein erbaut, alle Gesimse indess wieder aus Sandstein.

Halberstadt.

Wenn Magdeburg, mit Ausnahme der wenigen Bauwerke, welche das traurige Schicksal der Stadt im dreissigjährigen Kriege überlebt haben, wesentlich aus neueren Gebäuden besteht und insbesondre in den Häusern der breiten Hauptstrasse eine gewisse kaufmännische Sicherheit und Eleganz zeigt, so bewahrt Halberstadt, in seinen kirchlichen Gebäuden sowohl, als nicht minder in den Bürgerwohnungen, noch viel mittelalterliche Formen und erinnert im Ganzen noch an die Oberhoheit des bischöflichen Krummstabes, unter dem aber, wie wir wissen, gut wohnen war [1]. Den Mittelpunkt der Stadt um welchen sich die Wohnungen und die andern Kirchen umherlagern, bildet der schöne, gothische Dom; er liegt auf einer Anhöhe, und die Verbindung des alterthümlichen Domplatzes mit einem grossen Theile der Stadt wird nur durch verschiedene Treppen zu Wege gebracht. Die hüglige Lage von Halberstadt verbietet schon von selbst jene langweilige Regelmässigkeit, der ich wenigstens in den Strassenanlagen neuerer Städte nicht allzuviel Geschmack abgewinnen kann; die Häuser sind oft ganz malerisch und seltsam heimlich zusammen-, ich möchte sagen, ineinander gebaut, und nicht selten sieht man eine der grösseren Kirchen als den Hintergrund des hübschen Bildes. Dieser malerische Eindruck wird durch den eigenthümlichen Charakter der älteren Häuser noch erhöht, welche durchweg in Fachwerk erbaut sind, und zwar so, dass die oberen Stockwerke über die verschiednen unteren auf die Strasse hinaus überragen. Die stehenden und noch mehr die liegenden Balken sind sodann grossen Theils mehr oder minder kunstreich geschnitzt und ausgekehlt, und letztere durch mannigfaltig gebildete Consolen unterstützt. Ausgezeichnet ist in dieser Hinsicht insbesondre der sogenannte Schuhhof auf dem breiten Wege, wo man, an der Stelle solcher Consolen, in Holz geschnitzte Statuen Christi, mehrerer Apostel und andrer Heiligen und einzelne groteske Figuren von ausgezeichneter Arbeit sieht. Seltsam stechen einzelne neuere Gebäude gegen jene älteren ab; und spasshaft ist der kleine dorische Portikus vor dem Rathhause, an dessen Gesims der danebenstehende grosse Roland sich die Nase zu stossen scheint.

Der Dom von Halberstadt ist ein ehrwürdiges, reiches, in seinen verschiednen Theilen immer auf's Neue anziehendes Bauwerk. Er ist sehr wohl erhalten und keine übertriebene Restauration hat ihm seine ernste geschichtliche Farbe genommen; besonders im Innern wohlthuend wirkt jener bräunlichgraue Ton, der eben so weit von der wohlfeilen weissen Tünche des Maurers, als von der beliebten Pfefferkuchenfarbe gewisser moderner Architekturmaler entfernt ist. Ein schönes, harmonisches Verhältniss der Seitenschiffe zum Hauptschiff zeichnet diesen Dom aus; die ersteren erheben sich höher als jene des Magdeburger Domes, sie scheinen das Mittelschiff mehr zu tragen. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe tragen zier-

[1]) Ich erlaube mir, hier auf den Aufsatz eines geistreichen Beobachters über Halberstadt aufmerksam zu machen, welcher sich im Freimüthigen, 1832, No. 187 und 188, befindet.

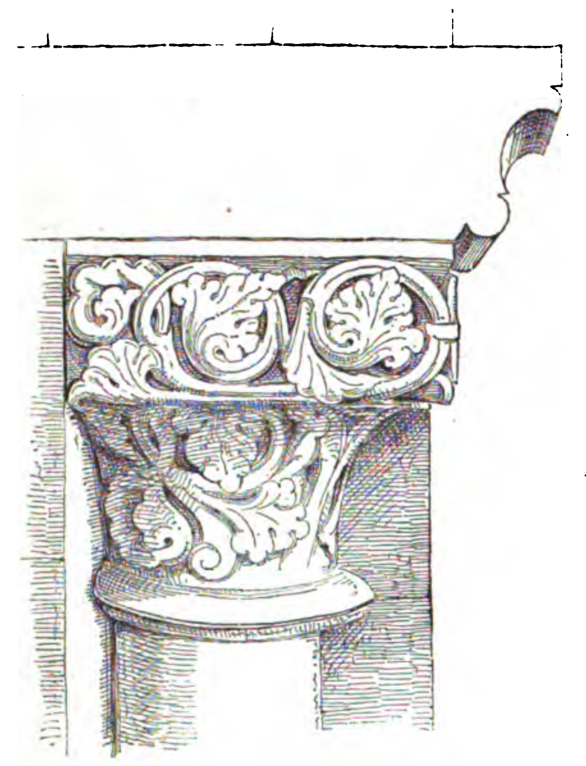


liche blumengeschmückte Thürmchen, und von ihnen sind freie Bögen an die Wand des Mittelschiffes hinübergeschlagen, als Widerlagen des Hauptgewölbes. Von roherer Arbeit leider sind die Thürme, die wenig von der, den schöneren gothischen Gebäuden eigenen, pyramidalen Abstufung zeigen und mit ihren grossen, leeren Schalllöchern die Harmonie des Ganzen unangenehm stören. Auf dem, mit einer durchbrochenen Brüstung versehenen Gange, der hier, wie am Magdeburger Dome, um das Dach umherläuft, hat man eine schöne, weite Aussicht, insbesondre auf das naheliegende Harzgebirge; schöner aber noch, als diese Fernsichten dünkten mich die Niederblicke auf die einzelnen, malerisch durcheinander geschobenen Theile des Domes selbst, des Kreuzganges, u. s. w.

Ich habe indess nicht die Absicht, eine detaillirte Beschreibung des Halberstädter Domes zu liefern; es war mir auf meiner Reise wesentlich nur um die Entwickelungsmomente der deutschen Kunst zu thun. Dahin gehört hier der auf der westlichen Seite befindliche Unterbau der beiden Thürme, etwa bis zu dem Gesimse, welches durch einen rundbogig verzierten Fries getragen wird. Dieser Unterbau, welcher in seinen einzelnen Theilen nichts mehr von den schweren gedrückten Verhältnissen des früheren Rundbogenstyles hat, sondern in die Periode seiner späteren zierlicheren Entwickelung und seiner Vermischung mit dem leichteren Spitzbogenstyl gehört, gilt somit als ein Ueberbleibsel jenes Baues, der, nach dem Dombrande im Jahre 1060, aufgeführt und im Jahre 1071 vollendet, im Jahre 1179 aber von Heinrich dem Löwen auf's Neue zerstört wurde [1]). In den Hauptformen ist hier bereits der Spitzbogen angewandt, in den Nebenformen aber noch der Rundbogen, und namentlich der nach der Art der gothischen Rose gebrochene Rundbogen, durchgehend. Die ziemlich schlanken Säulen haben gleichfalls nicht mehr das Würfelkapitäl mit den abgestumpften unteren Ecken, sondern ein Kapitäl, dessen Grundform durch eine einfache Hohlkehle oder durch eine Hohlkehle mit darüberliegender Platte gebildet wird; letzteres ist durchweg mit einem sehr sauber, oft völlig durchbrochen gearbeiteten Rankengeflecht belegt. Von besondrer Schönheit ist das zwischen den beiden Thürmen befindliche Hauptportal. In der Hauptform, wie gesagt, durch einen Spitzbogen überwölbt, zerfällt es in zwei einzelne, durch einen Pfeiler mit davor befindlicher Säule, gesonderte Thüren [2]); die Wölbung der Thüren ist im Halbkreisbogen und wird von der bekannten, aus kleinen Rundbögen zusammengesetzten Verzierung umgeben, welche bei den entsprechenden Gebäuden unter den Gesimsen hinzulaufen pflegt. Ueber diesen Thürwölbungen, umfasst von dem genannten grossen Spitzbogen, ist eine zierliche, kleine Säulenstellung, und in den Ecken sind die vier geflügelten Symbole der Evangelisten angebracht; darunter noch ein schreitender Löwe, dessen Bedeutung ich nicht verstehe. Oberhalb des Portals ist ein grosses, kreisrundes Fenster, gleich den Thüren von jener rundbogigen Verzierung umgeben. Zu den Seiten des Portales endlich sind verschiedene Säulenmassen, welche einen beson-

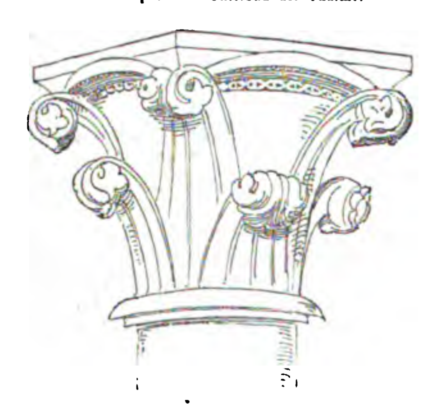
[1]) Fiorillo a. a. O. II., S. 155. — (Die Daten sind in eine spätere Zeit, in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hinabzurücken. Die berichtigende Chronologie in Betreff des Halberstädter Domes wird im Fortschritt dieser Sammlung ihre entsprechende Stelle finden.) — [2]) Der Schaft dieser Säule ist später weggenommen und statt dessen die Statue des heiligen Stephanus, des Schutzpatrons der Kirche, hingesetzt.

dern Vorbau, das Paradies, getragen haben. Sie bestehen, auf jeder Seite, aus einer starken und verschiedenen schlankeren Säulen; die letzteren sind, um ihnen ein festeres Ansehen zu ertheilen, in der Mitte mit einem Bande umgeben.



Basis der Säulen.

Säulenkapitäle im Unterbau der Thürme.



Das eigentliche Gebäude der Kirche, wie wir es jetzt sehen, wird in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gehören; erst 1194 wurde der Grund zu dem neuen Bau gelegt [1]). Der Unterschied, welchen wir zwischen den drei einfacheren, den Thürmen zunächst gelegenen Strebepfeilern, sammt den dazwischen befindlichen Fenstern und den entsprechenden Theilen im Innern, im Gegensatz gegen die übri-

[1]) Der Beginn des Baues des Schiffes fällt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

gen reicheren und mehr durchgebildeten Theile des Domes wahrnehmen, wird wohl auf Rechnung eines späteren, geschickteren Baumeisters zu schreiben sein; denn wir wissen, dass der Bau dieses Gotteshauses längere Zeit gewährt hat [1]). Ja, dass der Dom noch vor seiner gänzlichen Vollendung geweiht worden ist, scheinen die grossen Kragsteine zu beweisen, welche gegenwärtig noch im Innern unter den Fenstern des Mittelschiffes hervorragen und wahrscheinlich bis zur Vollendung des Hauptgewölbes eine flache Balkendecke getragen haben.

Eine Beschreibung sämmtlicher einzelnen, im Dom vorhandenen Monumente ist bereits durch Büsching gegeben; wir betrachten hier nur diejenigen, welche durch ihr höheres Alter besonders merkwürdig sind. Dahin gehören vornehmlich jene alten gewirkten Teppiche, welche im Chor und zwar über den mit ausserordentlicher Kunst geschnitzten Chorstühlen hängen und ihrer grossen Seltenheit wegen eine besondre Aufmerksamkeit verdienen. Sie sind, auf jeder Seite, etwa 43 Fuss lang und ungefähr 3½ Fuss hoch, im Ganzen nicht viel beschädigt, (doch sind zwei Eckstücke neu) und auch die Farben sind nicht zu sehr verschossen. Sie enthalten Darstellungen menschlicher Figuren; ich beginne in deren Beschreibung mit den Teppichen, welche auf der Nordseite hängen. Hier ist, zunächst dem Bischofstuhle, vorerst ein eignes Bild zu betrachten, welches verkehrt an die folgenden angeheftet und von dem, weil es höher war, leider ein Stück abgeschnitten ist. Es enthält in einem rautenförmigen Felde die Darstellung eines Königs, der, auf einem Thronsessel sitzend, zu den Füssen eine Fussbank, die Rechte mit vorgestrecktem Zeigefinger erhebt und in der Linken ein Scepter hält, laut der Beischrift: Karolus Rex (vermuthlich Karl der Grosse, welcher das Bisthum Halberstadt gegründet haben soll). Von der Umschrift ist Folgendes erhalten: — tare. diu. nec. honor. nec. vis. nec. forma. nec. etas. sufficit. in. mundo. plus. tamen. ista. place —. In den dreieckigen Eckfeldern sind sitzende Philosophen mit Spruchbändern dargestellt; die oberen sind halb abgeschnitten; die unteren sind: Cato, mit dem Spruch: Denigrat. meritum. dantis. mora und Seneca: Qui cito. dat. bis. dat. Das Ganze hat wieder eine Umschrift gehabt, von der aber nur noch wenige Buchstaben zu lesen sind. — Nun folgt die Hauptdarstellung dieser Seite. Zuerst sechs Apostel, von denen jeder ein Band mit seinem Namen in der Hand hält, auf einer Bank sitzend, je zwei und zwei zwischen thurmartigen Architekturen (Johannes, der sich unter diesen befindet, ist noch mit einem Barte dargestellt), — dann Christus in einem Regenbogenringe, der von zwei Engeln gehalten wird, — und hierauf wieder sechs Apostel, welche aber ungetrennt neben einander sitzen. Das letzte Stück auf dieser Seite, welches den auferstandenen Christus zwischen den vier Evangelisten enthält, ist neu und zwar mit Oelfarben roh gemalt; doch ist dasselbe, so wie das Folgende, ohne Zweifel eine Copie nach einer alten Tapete, was sowohl aus der Behandlungsart als aus der eigenthümlichen Darstellung des Folgenden hervorgeht. Dieses, welches dem eben Besprochenen gegenüber auf der Südseite des Chores hängt, stellt den Traum des Jacob vor. In einen Ring, welcher in den Bildern jener Zeit den geöffneten Himmel zu bedeuten pflegt und aus dem sich hier ein Engel herausbeugt, lehnt die Himmelsleiter; ein zweiter Engel steht auf derselben, ein dritter bei dem

[1]) Fiorillo a. a. O.



Teppichfigur Christi.

unter einem Baume schlafenden Jacob [1]). Nun folgen wieder gewirkte Darstellungen und zwar aus der Geschichte des Abraham, zum Theil durch niederhängende Spruchbänder getrennt; — ich brauche wohl nicht vorher zu bemerken, dass die Opferung des Isaak von der scholastischen Weisheit jener Jahrhunderte in unmittelbare Beziehung auf den Opfertod Christi gestellt wurde. Wir sehen also zuerst den Abraham vor der Thür seines Hauses, Gott (ohne Flügel, ohne Bart, aber im reichen Nimbus) aus dem Ringe zu ihm sprechend, die drei Engel; — sodann Sarah in der Hausthür und Abraham, der vor den drei, am Tische sitzenden Engeln kniet; — Abraham mit einem Feuerbrande und Schwerte, hinter ihm Isaak, der die Holzscheite trägt, und ein Knecht, der einen Esel oder ein Pferd führt; — ein Busch mit dem Schafbock, darüber eine aus dem Ringe schauende Figur; Abraham, der den Isaak zu opfern im Begriff ist, und vor ihm ein brennender Scheiterhaufen. — Endlich, im Fortgange desselben Teppiches, nicht angeheftet, wie die zuerst genannte Darstellung des Königes, ist eine mit langer Tunika und Mantel bekleidete Figur dargestellt, mit Schild und Lanze, letztere einem Drachen in den Rachen stossend, — entweder der Erzengel Michael ohne Flügel, oder der heilige Georg ohne Rüstung.

Es ist diesen Figuren, die mit ihren halbverschossenen Farben, mit ihren weit offenen Augen gespensterhaft auf den Beschauer niederblicken, bei aller Rohheit in der Ausführung doch eine gewisse strenge Würde nicht abzusprechen, — wenigstens nicht denen, welche auf der Nordseite des Chores hängen; dagegen die alt-testamentarischen Darstellungen in ihren minder sicheren Formen einen schwächeren Künstler zu erkennen geben. Die Hauptumrisse sind in breiten, dunkelbraunen Streifen geführt und in der Grundfarbe jedes einzelnen Theiles die Schatten oder Lichtstreifen einfach angedeutet, je nachdem die Grundfarbe heller oder dunkler ist. In der eigenthümlich stylisirten Gewandung, im Styl der Architekturen, der Bäume, der Geräthe, erkennen wir ganz denselben Charakter, welcher in den Miniaturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts gefunden wird. Diese Zeitannahme bestätigen die Formen der Buchstaben in den mit Uncialen geschriebenen Beischriften; sie enthalten nemlich, neben den früheren römischen Formen, schon einzelne jener sogenannten gothischen und einzelne Abkürzungen, welche im dreizehnten Jahrhundert gebräuchlicher werden.

Vor dem Altar im Chore ist noch ein anderer grosser Teppich als Fussdecke ausgebreitet, der Darstellungen aus derselben Zeit zu enthalten scheint. Endlich hängen eben dort noch verschiedene Teppiche, welchen auf eigenthümlich buntem Arabeskengrunde Darstellungen aus dem Leben der Maria eingewirkt und die, ihrem Style nach, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts verfertigt sind.

Der Chor wird von den Abseiten durch eine Mauer von einer gewissen Höhe getrennt und von dem Schiff durch den sehr zierlich gearbeiteten Bischofstuhl, ein Werk aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ueber demselben steht auf einem Querbalken ein grosses, von Engeln getragenes Crucifix, zu den Seiten Maria und Johannes, und zu deren Seiten je zwei Cherubim. Darunter, ebenfalls an dem Querbalken, sind die Bilder von Heiligen. Das Crucifix, Maria und Johannes sind, besonders nach dem

[1]) In Werinhers Gedicht vom Leben der Maria (vergl. oben, S. 26, ff.) lehnt, bei einer gleichen Darstellung, die Leiter sehr naiv an dem Baume, darunter Jacob schläft.

Faltenwurf zu urtheilen, unstreitig älter als das dreizehnte Jahrhundert und haben Aehnliches mit den Bildern im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg, welche Engelhard herausgegeben. Christus ist mit einem Schurze bekleidet, sein Haupt auf die linke Seite gewandt, und die Füsse, welche statt des Fussbrettes auf einem Drachen stehen, nicht übereinander, sondern mit zwei Nägeln befestigt; Maria steht ebenfalls auf einem Drachen, Johannes auf der kleinen kauernden Figur eines Königes.

Vor diesem Bischofstuhle, frei, in der Mitte des Schiffes, steht ein Altar, auf dem eine mit Perlen gestickte Decke liegt; diese Arbeit gehört ebenfalls noch in jene Periode der sogenannten byzantinischen Kunst. Sie enthält eine Krönung der Maria, zu den Seiten je zwei Engel und weibliche Heilige. Die Zeichnung ist roh, und das Ganze leider beschädigt, denn die ächten Perlen, aus denen die Fleischpartieen gebildet waren, sind bereits herausgenommen. Auf diesem Altar ist das vortreffliche Schnitzwerk aus Speckstein befindlich, welches die Kreuzigung Christi darstellt und das auch von Büsching beschrieben wird. Merkwürdig contrastiren hier die kurzen niederländisch karikirten Figuren der Kriegsknechte mit den schönen, höchst edeln und zarten Formen des Johannes und noch mehr der Maria, welche letztere an die schönsten Werke älterer Italiener erinnert.

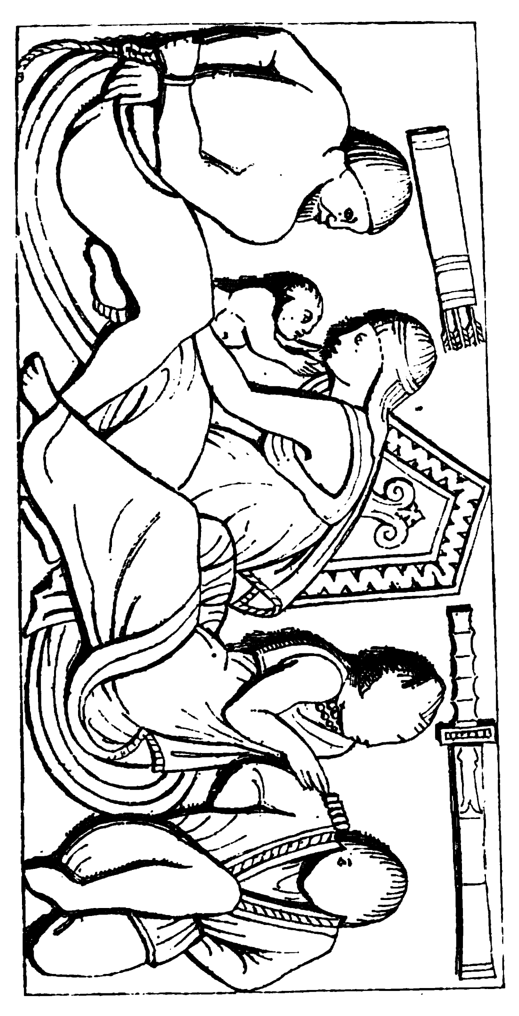
Die Thür, welche von der südlichen Chor-Abseite nach dem sogenannten Citer führt, hat merkwürdiger Weise in ihrem mehrfach gegliederten Spitzbogen zweimal die römische Verzierung des Eierstabes, — eine seltsame Vermischung heterogener Elemente. Der Herr Oberdomprediger Augustin hatte die Güte, mir die in dem Citer noch befindlichen Domschätze zu zeigen. Da waren denn Reliquien aller Art, zum Theil auf's Kostbarste mit edlen Steinen gefasst; unter andern ein unverletzter Schädel des heiligen Stephanus und ausserdem noch ein einzelnes Stück davon; kostbare Stickereien, besonders von Perlen und zuweilen nicht ohne Kunst verfertigt, reichgeschmückte Mitren, Pluvialien u. s. w. Daneben verschiedne Gegenstände von eigenthümlichem kunstgeschichtlichem Werth. Ausser einem Crucifix von Bergkrystall, mit einer schönen, aus Elfenbein geschnitzten Christusfigur, nenne ich hier zunächst eine silberne, vergoldete Abendmahlsschüssel (aus der im griechischen Gottesdienste das Brod genommen wird). Auf derselben sind ein Crucifix, Maria, Johannes und über den Kreuzesarmen zwei Engel in getriebener Arbeit dargestellt, lange Figuren mit langen harten Falten; daneben griechische Colonnenschrift und viel zartes byzantisches Ornament, im Rande die Brustbilder von zweimal acht Heiligen. Vier steinigende Figuren aus Messing, im späteren deutschen Styl, sind nachmals darauf gesetzt; in der Mitte war eine Figur des heiligen Stephanus, welche jetzt fehlt. Sodann schienen mir die in Elfenbein geschnitzten Deckel zweier Pergamenthandschriften, eines Evangeliariums und einer Sammlung geistlicher Gesänge, merkwürdig. Der Deckel des ersten, welches der Schrift nach in die früheren Jahrhunderte des Mittelalters gehört, stellt, unter mannigfach zierlichen Architekturen, an denen



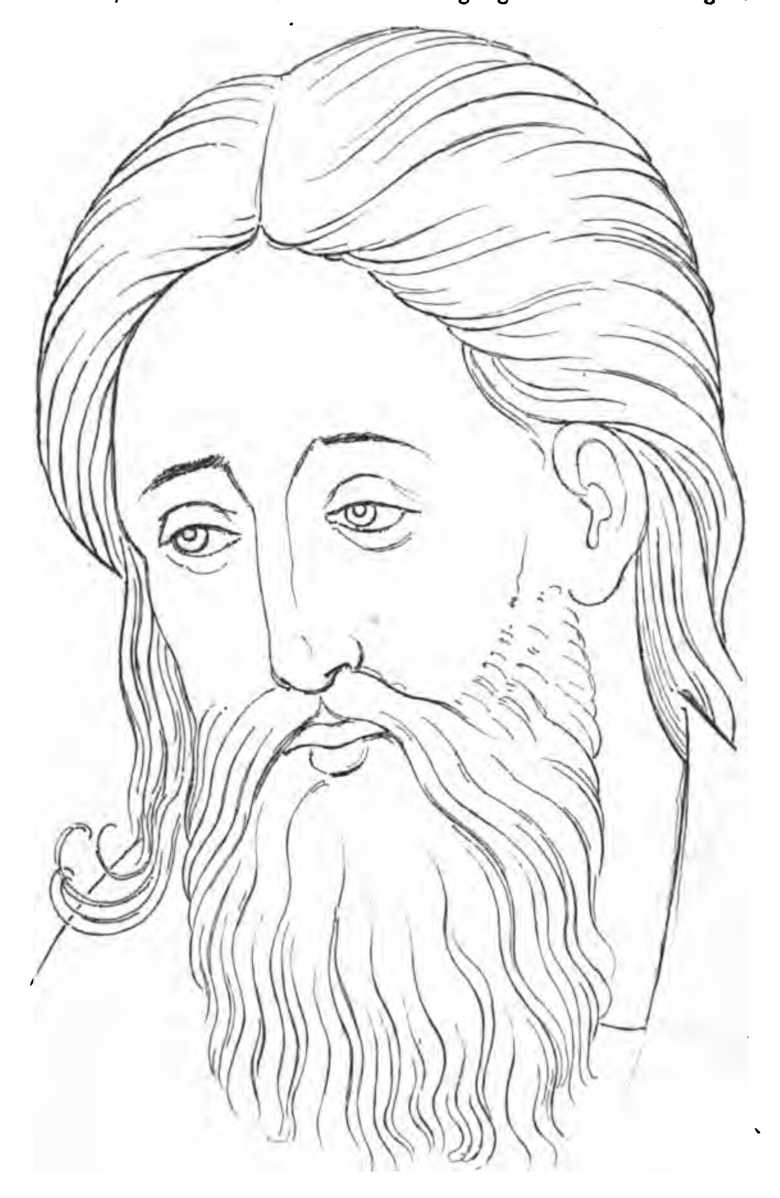
Profil der Thürgliederung.

besonders die Kuppelthürme wichtig sind, den Evangelisten Johannes vor einem Pulte sitzend und einem kleinen Schreiber diktirend dar, wenn anders der über ersterem befindliche Adler, welcher ein Buch in den Klauen hält, zur Bezeichnung genügt.

Der Deckel der zweiten Handschrift ist ein vollständiges antikes, consularisches Diptychon. Beide Platten sind $10^3/_4$ Zoll hoch und beinahe 6 Zoll breit; sie zerfallen in je drei Abtheilungen, von denen die mittlere, ungefähr in quadratischer Form, die grössere ist. Auf beiden Platten enthält die obere Abtheilung eine gleiche Darstellung: Hier sitzen die beiden Consuln, auf welche sich das Werk bezieht, nebeneinander auf einer Bank, die Toga über der rechten Schulter gebunden und durch sie den linken Arm und den ganzen Leib bedeckt, die rechte Hand schwörend auf die Brust gelegt. Auf der Seite des linken Consuls sitzt Apollo, im langen Gewande, mit Strahlenkrone und Nimbus, die rechte Hand auf die Schulter des Consuls legend, in der linken einen Palmenzweig; rechts sitzt Minerva, mit Helm und Nimbus, in der Linken eine Lanze, in der Rechten eine Kugel oder Scheibe haltend. Zu den beiden Seiten der Götter stehen Krieger mit Schild und Lanze, und hinter der Lehne, zwischen den Consuln, kommt noch eine Figur zum Vorschein. Unter dieser Darstellung nun zeigt die vordere Platte in grösserem Verhältniss den einen Consul in reichverzierter Tunika und Toga und mit gestickten Armbändern, in der Rechten einenGegenstand, einem Tuch oder Beutel ähnlich (wohl die Mappa, mit welcher das Zeichen zum Beginn der circensischen Spiele gegeben ward), in der Linken ein mit zwei Köpfen gekröntes Sceptrum haltend; zwei Männer stehen zu seinen Seiten. Das Mittelfeld der anderen Platte zeigt den zweiten Consul, dem die



minder verzierte Toga über der rechten Schulter gebunden ist und lang herabhängt, so dass nur wenig von der rechten Seite zu sehen ist; seine rechte Hand, hat er schwörend auf die Brust gelegt. Neben ihm zwei gleich



Von dem Gemälde im Kapitelsaale des Domes.

costümirte Männer, welche ihre Hand ebenfalls schwörend auf die Brust legen. Die unteren Felder auf beiden Platten werden von verschiedenen Gruppen sitzender und kauernder Gefangenen gebildet, und hier ist, trotz der Rohheit in den Gesichtern, und obgleich die hervorstehenden Theile bereits beträchtlich abgerieben sind, doch noch viel von dem antiken Sinn für die Form und besonders manch ein schönes Motiv in der Bewegung zu bemerken.

Endlich darf ich ein schönes Gemälde, welches sich in dem ehemaligen Kapitelsaale befindet, nicht unerwähnt lassen. Es stellt eine Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, dar und ist ohne Zweifel ein Werk der kölnischen Schule.

Dem Dom gegenüber, auf der andern Seite des Domplatzes, liegt die Liebfrauenkirche, ein Gebäude, welches in seiner Massen-Anordnung sowohl als in den einzelnen Theilen eine vollkommen entwickelte Anwendung des sogenannten byzantinischen, d. h. des rundbogigen Baustyles zeigt. Es ist eine Pfeilerbasilika mit einem Querschiff, mit sehr schmucklosen, selbst noch rohen architektonischen Details, ursprünglich flach gedeckt, später — aber ganz in demselben Style und im Inneren mit derselben Schmucklosigkeit und Rohheit der Details — mit Gewölben und den die Gewölbe stützenden Mauervorsprüngen versehen.

Ich sah die Liebfrauenkirche in ihrem wüsten, baufälligen Zustande, der keine Feier des Gottesdienstes mehr zuliess. Sie war voller Staub und Schmutz, die Stühle morsch und zum Theil zerbrochen, mehrere Gräber aufgerissen; eine widerwärtige Kellerluft herrschte darin. Zu meiner grossen Freude aber entdeckte ich an den Wänden, welche die Arme des Kreuzes von dem mittleren Raume trennen und an denen, auf der innern Seite, die Chorstühle befindlich sind, sehr alte, aber schön gearbeitete grosse Reliefs. Ich zeichnete eins derselben.

Diese, aus einer Gypsmasse gearbeiteten Reliefs bestehen auf jeder Seite aus sieben Bogenstellungen, welche durchaus den Charakter der byzantinischen Architektur tragen; in den also angedeuteten Nischen sind die Figuren von Heiligen enthalten: und zwar auf der südlichen Wand Maria mit dem Kinde und zu ihren Seiten je drei Apostel, auf der nördlichen Christus mit den übrigen sechs Aposteln. Maria ist in dem Kostüm der römischen Matronen, wie gewöhnlich in früherer Zeit, dargestellt, doch mit blossem Haar, welches in zwei lange, vorn herniederhängende Zöpfe geflochten ist; das Kind ist bekleidet. Die Figur Christi auf der nördlichen Wand ist ebenfalls in der gewöhnlichen Stellung, in der Linken ein Buch, die schwörende Rechte offen vor der Brust haltend. Diese nördliche Seite enthält die wahrscheinlich gleich alte Bemalung der Reliefs; auf der südlichen Seite sind dieselben dick weiss übertüncht. Es fällt uns an diesen Figuren vorerst ein gewisses längeres Verhältniss auf, zuweilen auch eine Andeutung jener eigenthümlichen Verschrobenheit in den Stellungen und jener sonderbaren Dickbäuchigkeit, welche als Merkmale an den Kunstwerken seit dem elften Jahrhundert zu betrachten sind. Sodann aber zeichnen sie sich vor andern Werken der Zeit durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung und feinere Ausführung derselben, und endlich durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel in den erhaltenen Köpfen, vornehmlich in dem Kopfe Christi, sehr vortheilhaft aus.



Was nun eine nähere Bestimmung des Alters dieser Reliefs betrifft, so sind sie wenigstens älter als die (wie bemerkt: noch streng byzantinische) Ueberwölbung der Kirche; denn die Wandpfeiler, welche die Gewölbgurten in der Mitte des Kreuzes tragen, sind, jene Bogenstellungen der Reliefs durchschneidend, über dieselben bereits vorgebaut. So finden sich auch noch einige, obschon spätere Vorbaue: auf der nördlichen Seite nemlich ein Altar, welcher die Figur Christi, von den Knieen abwärts, verdeckt; und auf der Südseite ein Altar mit drüberstehendem grossem gothischem Tabernakel, dessen zwei hintere Pfeiler vor den beiden, der Maria zunächst befindlichen Aposteln stehen und dieselben auf diese Weise vor Beschädigungen des Kopfes geschützt haben. — Zu bemerken ist endlich noch das sehr schöne Schnitzwerk an den Chorstühlen der Liebfrauenkirche.

Nachträgliche Reise-Notizen über Halberstadt.

Vom J. 1834. — Unter den im Halberstädter Dome enthaltenen Gemälden ist das von Raphon, eine Darstellung der Kreuzigung Christi mit Flügelbildern, bekannt. Das Werk ist von Hrn. Lucanus meisterlich gereinigt; die kräftigen reinen Farben glänzen jetzt hervor, als wäre das Bild eben erst gemalt. Eigenthümlich ist den Figuren eine scharfe, bestimmte Zeichnung bei etwas rundlichen Formen, besonders in den Köpfen,



was einigermaassen an Dürer erinnert; die Farben sind meist gestrichelt aufgesetzt, die Schatten im Fleisch haben ein wenig nachgedunkelt. Ausgezeichnet sind die Köpfe, was Kraft und Individualität anbetrifft, minder in Bezug auf Charakteristik und inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. — Gegenüber steht, aus der alten Liebfrauenkirche hieher gerettet, ein älteres Bild, in dem weichen Style vor Einfluss der Eyck'schen Schule gemalt, ein Gekreuzigter und Heilige zu seinen Seiten, feierliche Gestalten, in den Köpfen etwas gemeinsam Stilles und Heiliges.

Die Liebfrauenkirche war, ehe jenes alte Gewölbe eingesetzt ward,

mit Wandmalereien geschmückt. Spuren davon sah ich noch an den über das Gewölbe emporragenden Mauern, auf dem Boden der Kirche. Auch im Innern der Kirche sind, durch Hrn. Lucanus, bereits gelungene Versuche



Aus dem Dombilde von Raphon.

angestellt, die Wände von der Tünche zu befreien und die alten Gemälde wieder zum Vorschein zu bringen. So sieht man bereits im südlichen Kreuzflügel eine Grablegung Mariä im weichen germanischen Style; in ähnlichem Style war eine Kapelle neben dem südlichen Seitenschiff ausgemalt; diese Bilder sind zwar nicht übertüncht, doch durch Nässe u. dergl. sehr verdorben. Neben dem Chor, auf der Südseite, befindet sich endlich eine kleine tonnengewölbte Kapelle, deren Altarnische ebenfalls mit Wandgemälden verziert war, wovon sich die an der Halbkuppel vollständig und unübertüncht erhalten haben. Diese sind im strengsten byzantinischen Style, stehende Figuren, eine Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten

Petrus und Paulus und zwei andre Heilige. Die Zeichnung ist starr, wie in den Miniaturen des 12. Jahrhunderts, der Faltenwurf durchaus in parallelen Linien und nur mit ganz einzelnen bewegteren Motiven. Die Linien sind mit röthlicher Farbe untergezeichnet, dann die einzelnen Theile einfach, ohne Schattirung, kolorirt und jene Linien darüber in schwarzer Farbe wiederholt. In den Gesichtern ist die Zeichnung röthlich geblieben, auch sind hier Schattirungen versucht, sowie feste Lichter aufgesetzt. Gold ist in den Scheinen und Kleidersäumen angewandt; der Grund des Ganzen ist ein schönes Blau. Unter dieser Darstellung, durch ein Zikzak-Ornament davon getrennt, waren ebenfalls stehende Heilige befindlich, davon die Köpfe noch sichtbar sind. Umgeben ist die Nische von zum Theil sehr zierlichen gemalten Ornamentstreifen [1]).

Vom J. 1846. — Unter den im Kapitelsaal aufgestellten Kunstwerken: eine auf dem Throne sitzende Madonna mit dem Kinde, eine hautreliefartig behandelte und zum Anlehnen an eine Fläche bestimmte Holzstatue von ungefähr $2^1/_2$ Fuss Höhe. Mehrfach verletzt; die rechte Hand der Madonna selbst fehlt, die Finger der rechten Hand des Kindes und die Zehen seines linken Fusses beschädigt, ebenso die Krone der Madonna, auch der Thron, dessen Lehne ganz fehlt. Der Ueberzug an Farbe und Vergoldung grossentheils abgeblättert (so dass es zweckmässig sein würde, ihn ganz zu beseitigen). Die Haltung etwas steif; dabei aber ein sehr feines Naturgefühl und eine hohe, bedeutungsvolle Schönheit, der Art, dass dies Werk als ein Beispiel der edelsten, freisten und letzten Entwickelung des germanischen Styles erscheint.

Goslar.

Auf grünen, frischbethauten Waldpfaden war ich rüstig nach Norden, immer am Saume der Harzberge hingewandert. In den nördlicheren Gegenden verliert der Harz jene Heiterkeit, ich möchte sagen, Jugendlichkeit, die ihn mir in den südlicheren Strichen lieb gemacht hatte; hier bedecken sich die Berge mit düsteren Tannenwäldern, die mit ihren bleichen Stämmen einen ernsten, fast melancholischen Anblick gewähren. Und eben so ernsthaft blicken die wenigen Trümmer der Harzburg, welche der hohe König Heinrich I. hier als seine Wohnung erbaute, auf den Wandrer nieder. Aber die dunkeln Berge tragen reiche Schätze in ihrem Innern, und der Pflege des Bergbaues verdankt die alte Stadt Goslar, wenn nicht ihre Entstehung, so doch bestimmt ihr erstes Aufblühen.

Goslar liegt in einem, rings von hohen Bergen eingeschlossenen Thale; es besitzt keine ausgezeichneten Kirchthürme, deren es auch nicht bedarf, da man keinen Blick aus der Ferne auf die Stadt hat, — solche Thürme sind wesentlich ein Bedürfniss der Ebene. Aber die kurzen massigen Mauer- und Thor-Thürme, deren es in alter Zeit gegen 200 gehabt hat, bezeugen, wie sicher und fest es zwischen seine Berge hineingerammt war.

[1]) Die Kirche ist seit jener Zeit vollständig restaurirt worden; dabei hat man, nach Wegnahme der Gewölbe und Abblätterung der Tünche, die grösste Fülle alter Wandgemälde, die an Schönheit jenen Reliefs würdig zur Seite standen, entdeckt. Einen ausführlichen Bericht über dieselben, wie über die dunkle Baugeschichte der Kirche, hat Hr. v. Quast im Kunstblatt, 1845, No. 52 ff. gegeben.



Die eigentliche Blüthe der Stadt fällt insbesondre in das elfte und zwölfte Jahrhundert, in die Zeit der Salischen und der nächstfolgenden Kaiser; sie bewahrt viele Andenken an jene Zeit, sowohl in Bezug auf kirchliche Architekturen, als selbst auf bürgerliche Wohnungen.

So sieht man noch an mehreren Häusern rundbogige und rundbogig gebrochene Fenster und ähnliche Verzierungen. Ausserdem bemerkt man einzelne grosse spitzbogige Thüren mit schönem Profil, und schöngearbeitete Fenster aus der späteren Zeit des Spitzbogens. Dahin gehört namentlich das Rathhaus mit seiner spitzbogigen Vorhalle, welches am Markte liegt, und zur Seite desselben das sogenannte Worthgebäude mit der noch späteren, bereits wieder rundbogigen Vorhalle und mit den gepanzerten Kaiser-Statuen zwischen den Fenstern; beide geben dem Markte ein eigenthümlich malerisches Ansehen. Sodann sind die Privathäuser in ihrer Bauart zum Theil denen von Quedlinburg und Halberstadt ähnlich. Andere endlich, und zwar neuere, machen durch die mit schwarzen Schieferplatten benagelte Wetterseite einen weniger behaglichen Eindruck.

Der alte Kaiserdom von Goslar, ein hochwürdiges geschichtliches Denkmal, ein Zeugniss von der Majestät und Frömmigkeit des edeln Kaisers Heinrich III., welcher selbst, so wie seine Nachfolger, ihn seine „Lieblingskapelle" und den „Ruhm der Krone" nannte, eins der grossartigsten Beispiele für die Entwickelung der Kunst in unserm Volke, ist von der Erde vertilgt. Und es war nicht ein Melac, der, auf Befehl seines allerchristlichsten Königs, etwa eine Brandfackel in dies Gotteshaus geworfen; es war kein sogenanntes westphälisches Königthum, das diese ehrwürdigen Steine auf den Abbruch verkauft; — dasselbe, obgleich es die einzelnen werthvollen Effekten mit Freuden versteigerte, duldete wenigstens, dass der Dom selbst in Trümmer fiel, denn auch Trümmer können ja dem Enkel noch von seinen Vätern erzählen: — — noch im Spätjahr 1817, nachdem jenes Königthum lange geendigt hatte, standen diese, ob auch entheiligten Hallen. Ein sinniger Alterthumsforscher, Büsching, welcher sie damals besuchte, hat uns eine Beschreibung des Gebäudes hinterlassen [1]), die um so wichtiger für uns ist, als es selbst an herausgegebenen Rissen desselben fehlt. — Nur eine kleine Vorhalle hat man stehen lassen, als Pröbchen dessen, was niedergerissen worden; man hat sie, zufolge einer mit grossen Uncialen geschriebenen lateinischen Inschrift, im Jahre 1824 dem Schutze der alten deutschen Monumente (deren einige wenige darin aufbewahrt werden) gewidmet. Das Wort TVTANDIS an dieser Stelle ist übel gewählt.

Das Portal dieser Vorhalle ist durch eine Säule in zwei Hälften getheilt, deren jede im Halbkreisbogen überwölbt ist. Der Säulenschaft, dessen Basis durch eine verstümmelte Thierfigur gebildet wird, ist auf's Zierlichste mit flachgearbeitetem verschlungenem Ranken- und Blatt-Ornament bekleidet, das Kapitäl phantastisch durch menschliche Köpfe, umgeben von ineinandergeschlungenen geflügelten Drachen, geschmückt [2]). Auch der Abakus ist mit zierlichem Blattwerk versehen, und eine an demselben befindliche Inschrift nennt den Künstler: Hartmannus. Ueber dem Portal sind zwei Reihen von halbkreisrunden Nischen mit Figuren,

[1]) S. Büsching's Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 274. — [2]) Die Flügel gehören augenscheinlich zu den Drachen, nicht, wie Büsching und Fiorillo meinen, zu dem zwischen ihnen befindlichen Kopfe; somit sind Fiorillo's weitere Bemerkungen darüber unnöthig.





die in starkem Relief gearbeitet sind. Diese haben etwas Untersetztes in ihren Verhältnissen und plumpe Köpfe, auch ist die Arbeit roh; der Styl der Gewandung hat byzantinischen Charakter. Es befinden sich unter ihnen die Stifter des Domes, Kaiser und Kaiserin, Modelle desselben tragend. Vielleicht sind diese Figuren gleichzeitig mit der Erbauung des Domes (1040 bis 1056), vielleicht aber auch später. Denn für den Styl, welcher in den Bildwerken des elften Jahrhunderts herrscht, lässt sich nicht wohl eine feste Norm angeben; er zeigt sich, wie wir später sehen werden, auf die manierirteste sowohl, als auf eine merkwürdig reine und freie Weise. Ich möchte dies Jahrhundert in seinen mannigfaltig widersprechenden, altüberlieferten und neugebildeten Kunsterscheinungen für den Gipfelpunkt einer grossen Gährung halten, daraus später jene edle, klare Kunst des Mittelalters sich entwickelte.

Die Vorhalle im Innern ist rundbogig gewölbt; die weit aus den Seitenmauern hervortretenden Pfeiler, zwischen denen sich einzelne geräumige Nischen bilden, haben ein einfaches, mit schwachem Blätterrelief verziertes Gesims. Die hintere Seite dieser Halle bildete den eigentlichen Eingang in den Dom; sie wird jetzt durch ein grosses Glasgemälde vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ausgefüllt. Dasselbe ist fast ganz vor die Bogenstellung des Einganges gesetzt, so dass auch dieser höchst interessante und nicht abgerissene Theil des Domes für den Beschauer doch beinah so gut wie verloren ist. Die Blätterkapitäle an den Säulen dieser Bogenstellung haben ein eigenthümliches, aus einer grossen Hohlkehle mit drüberliegendem Viertelstab bestehendes Profil.

Das merkwürdigste der in dieser Vorhalle des einstigen Domes aufbewahrten Monumente ist der sogenannte Krodo-Altar[1]). Er besteht bekanntlich aus einem grossen Langwürfel, dessen Seitenflächen (mit Ausschluss der oberen) von vielfach durchbrochenen Bronzeplatten gebildet werden, getragen von vier knieenden bronzenen Figuren, welche die Ecken des Kastens nach Art der Atlanten stützen. Es sind bärtige Männer, drei

[1]) S. über denselben: Büsching, Fiorillo, Heineccii Antiqnitates Goslarienses u. A.

mit schlichtem, einer mit krausem Haar (welches letztere roh, in Buckeln, gearbeitet ist). Ihr Gewand ist eigenthümlich: ein glatt anliegendes Unterkleid mit kurzen, etwas weiten Aermeln, die bis an den Elbogen reichen; darüber, wie ein Schurz, ein faltenreiches Oberkleid, welches um die Lenden geschlagen ist; die Füsse sind nackt. Jede Figur kniet auf einer



gesonderten Bronzeplatte. An allen ist der Kopf offen, die Hände abgebrochen; eben so der hinter den Figuren stehende kleine Pfeiler, in den jetzt eine rohe Eisenstange als eigentlicher Träger des Würfels eingelassen ist. Wahrscheinlich trugen sie früher auf Kopf und Händen eine Art Kapitäl und darüber erst die Ecke des Altares; und zwar so, dass dieselbe weiter vorgerückt war, als in dem jetzigen Zustande des Monuments, was sich aus einigen äusseren Kennzeichen ergiebt. Der Styl dieser Figuren ist streng und trocken, im Einzelnen ohne rechtes Verhältniss; gleichwohl ist in ihnen der Ausdruck einer gewissen Kraft, so wie eine Ahnung von Form zu bemerken. Was nun das Alter und den Ursprung dieses so höchst eigenthümlichen Werkes betrifft, so möchte es sehr schwer sein, darüber mit Bestimmtheit etwas zu sagen. Der älteren Annahme, welche dasselbe zu einem Altare des Krodo, d. h. zu einem heidnisch-germanischen Werke

macht, widerspricht einfach das zierliche Karnies im Fussgesimse des Kastens, indem dies bereits eine, auf gewisse Weise durchgebildete Baukunst voraussetzt, die bekanntlich zu jener Zeit in unserm Vaterlande nicht Statt fand. Auch sehe ich keinen Grund, dasselbe für eine alt-etrurische Arbeit auszugeben. Wäre es noch in der Mode, unser Volk von dem orientalisch despotischen Volke der Perser abzuleiten, so würde ich vielleicht nachzuweisen mich bemühen, dass dieser Feueraltar von dort her mitgebracht sei; wobei eine gewisse Aehnlichkeit seiner Träger mit den Skulpturen an der grossen Treppe von Persepolis zu den überraschendsten Resultaten führen könnte. So lange indess solche Annahmen, sammt den obigen, nicht unwiderleglich dargethan werden, dünkt es mich am Gerathensten, dies Werk in Ruhe dem elften Jahrhundert zu lassen, so dass es, möglicher Weise, als eine der vielen Kostbarkeiten, womit Heinrich III. den Dom beschenkte, und als ein heimisches, aus den benachbarten Bergen gewonnenes Produkt, gleichzeitig mit der Erbauung des Domes und für denselben, gearbeitet sein mag. (Vielleicht stellen, unter diesen Umständen, die eigenthümlich costümirten tragenden Figuren überwundene Wenden dar.) Zu diesen Annahmen bestimmt mich nicht nur eine gewisse, mindestens technische Aehnlichkeit jener Träger mit den, in der Mitte des elften Jahrhunderts gegossenen Bronzereliefs an einem Portale des Augsburger Domes (von denen später), sondern auch der Umstand, dass in zweien von den grösseren Löchern der Seitenplatten noch die blechernen Einsatzstücke befindlich sind, in welche der Schmuck der Edelsteine eingelassen war, und dass die erhaltene Fassung der letzteren und die dazwischen befindliche Filigran-Arbeit durchaus dem in jener Zeit häufig vorkommenden Schmucke der Buchdeckel entspricht. Und der etwanige Zweck dieses sonderbaren Werkes? Vielleicht war dasselbe zum Altar in der dunkleren Krypta des Domes bestimmt, so dass einige, in denselben hineingestellte Kerzen den geschliffenen Steinen, mit denen die Seiten geschmückt waren, ein selbständiges Licht verliehen, was von grossem Effekt und dem kindlichen Wunderglauben jener Zeit nicht unangemessen gewesen sein dürfte; so spielen ja die selbstleuchtenden Steine an Schilden und Waffen in den älteren deutschen Heldengedichten eine grosse Rolle. Eine genügende Auskunft über dies räthselhafte und durchaus eigenthümliche Werk möchte aber, wie gesagt, schwerlich zu geben sein.

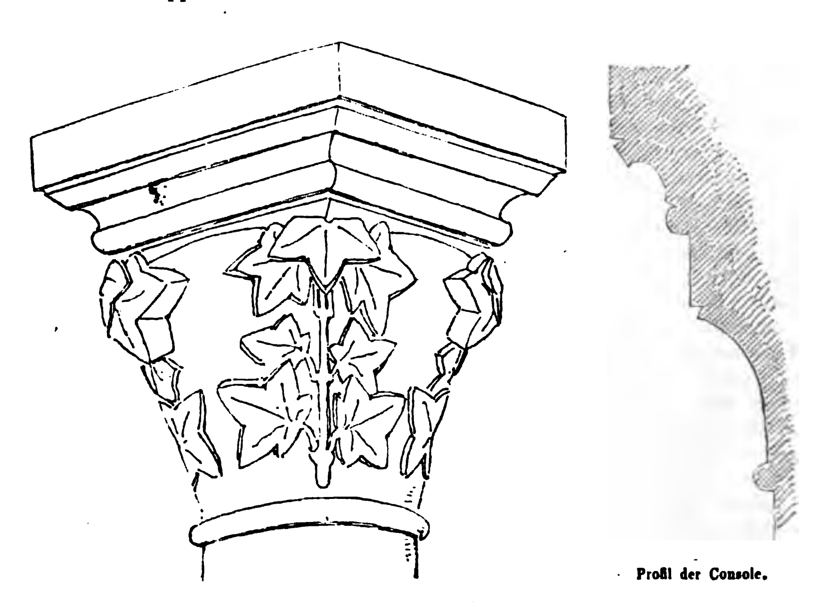
Sodann befindet sich in dieser Halle die steinerne Brüstung, welche früher den im Dome befindlichen altberühmten Kaiserstuhl umgeben hat; sie hat sonderbare, in Relief gearbeitete Verzierungen; phantastische Thierfiguren, Schlangen-umwundene Köpfe, Affen mit Kapuzen und Büchern u. s. w. Der Kaiserstuhl selbst, eine kunstreiche Bronzearbeit mit durchbrochenen byzantinischen Ranken-Verschlingungen und ähnlichen Figuren, befindet sich zu Berlin, in der schönen Rüstkammer des Prinzen Carl von Preussen [1]).

[1]) Der Sitz des Kaiserstuhles ist von Stein, mit eingelassenen Säulchen auf den Ecken. Die in der Hauptform sehr einfach gestalteten Lehnen, Rücklehne und Seitenlehne, bestehen aus der zolldicken durchbrochen-gearbeiteten Bronze. Die Rankenverschlingungen entsprechen durchaus der Bildungsweise der Miniaturen byzantinischen Styles. Sie enthalten mannigfach reiche Blumen, mit einer Art von Früchten in der Mitte (in der einen auch einen menschlichen Kopf). Das Blattwerk ist geschweift byzantinisch, bunt und reich, die Behandlung der

Endlich werden in jenem vaterländischen Museum von Goslar noch einige alte Holzfiguren und Bilder, der mehrfach beschriebene Grabstein der Mathilde, andere Grabsteine, grosse Tapeten mit Heiligenfiguren vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts, so wie einige Säulen aus der Krypta des Domes, deren abgestumpfte Würfelkapitäle in schwachem Relief verziert sind, aufbewahrt.

Die vorstehenden Mittheilungen gehören zu einer Reihe von Aufsätzen, die ich unmittelbar nach der Reise (1832) für den ersten Jahrgang meiner Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst," niedergeschrieben hatte. Die Aufsätze brachen mit Goslar ab. Ich finde unter den Blättern jener Reise noch weitere Notizen und Studien, von denen ich Einiges dieser Sammlung ebenfalls einverleiben zu dürfen glaube.

Friedberg, im Hessen-Darmstädtischen, zog mich durch seine malerische Lage auf der Höhe, durch seine schönen Mauerthürme, durch seine grosse Stadtkirche, — die der Marburger Elisabethkirche ähnlich, wenn auch minder durchgebildet erschien, — durch seine tief in den Fels gegrabenen Brunnen an. Einer dieser Brunnen, das sogenannte Juden- oder Römerbad, war mir besonders merkwürdig. An seinen Wänden laufen steinerne Treppen, in sechs Absätzen, jeder Absatz zu 12 Stufen, hinab.



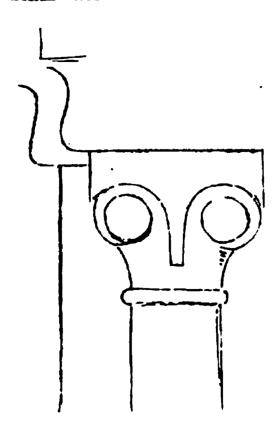
Profil der Console.

Die Treppen sind unterwölbt; ihre Podeste ruhen jedesmal auf einer Säule, der an der Wand eine Console und im Winkel eine Viertelsäule correspon-

Modellirung aber noch immer höchst einfach, mehr einer ausgeschnittenen Zeichnung als wirklicher Plastik entsprechend. Das Ganze gehört wohl sehr sicher dem elften Jahrhundert an.

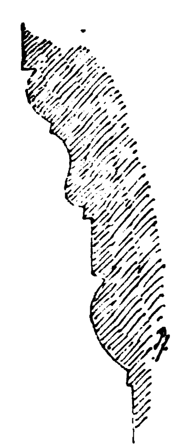
dirt. Die Säulen haben hohe Kapitäle und starke Deckgesimse; die Formen derselben und des auf die Kapitäle flach aufgelegten Blattwerkes tragen das Gepräge des frühgothischen Styles. Der Brunnen ist also ein eigenthümlich interessantes Denkmal dieser Architektur-Epoche.

Eine Stunde südlich von Friedberg liegt das Dorf Niederweissel. Auf dem Edelhofe am Ende des Dorfes fand ich ein merkwürdiges, im Innern sehr wohlerhaltenes und auch im Aeussern nur durch einen geringen höheren Aufbau für das neue Dach wenig entstelltes Bauwerk romanischen Styles. Es war mir als eine templerische Anlage bezeichnet worden. Das Gebäude besteht aus zwei Geschossen; das untere — gegenwärtig als Kuhstall dienend — war für gottesdienstliche Zwecke bestimmt. Es hat drei



niedrige Schiffe von gleicher Höhe, durch zweimal drei Pfeiler mit Rundbögen getrennt. Die Pfeiler sind viereckig mit Halbsäulen auf den vier Seiten, die Kapitäle der letzteren in einer rohen Reminiscenz antiker Kapitälform gebildet. Den Pfeilern correspondiren flache Wandpfeiler. Einfache breite Gurtbögen verbinden Pfeiler und Wandpfeiler; dazwischen sind Kreuzgewölbe ohne Gurte eingesetzt. An den Gewölben bemerkte ich Spuren alter byzantinischer Malerei, Gestalten von Heiligen u. dgl. Die Altarnische ist halbrund, im obern Geschoss achteckig. Im Aeussern laufen über beiden Geschossen rundbogige Friese hin, die des Untergeschosses, von denen Lissenen niedergehen, noch durch ein anderweitiges Ornament ausgezeichnet. An dem Bogen einer Thür auf der Südseite fand ich eine Namensinschrift, wohl die des Erbauers: Wolframus.

Zu Pforzheim war mir die Schlosskirche wegen der etwas seltsamen und freilich nicht ganz klar verstandenen Behandlung des romanischen und des Uebergangs-Styles, die sich daran kund gab, merkwürdig. Die Westfaçade (der untere Theil des Thurmbaues) ist durch horizontale und vertikale Gesimsstreifen mehrfach in rechtwinkliger Weise getheilt; einem oberwärts hinlaufenden zierlich profilirten Rundbogenfries entspricht aber ein weiter unten befindliches, schwer ausladendes Gesims nicht sonderlich. Besondern rechtwinkligen Einschluss hat das in der Mitte befindliche rundbogige Hauptportal. Dasselbe ist reich, aber schwerfällig gegliedert, — dieselbe Gliederung in der Bogenwölbung und in den Seitengewänden, die zugleich, mehr als es sonst üblich ist, aus der Mauerfläche vortritt. Die gesammte Weise dieser Gliederung ist hier nach dem Bogenprincip construirt und in solcher Art an den Seitenwänden hinabgeführt, während sonst im romanischen Style noch das umgekehrte Verhältniss vorzuherrschen pflegt, dass nemlich die Seitengewände und deren Bedingnisse das Princip der Gliederung abgeben und dieses (oft ohne alle Modification) im Bogen emporsteigt. Das Kämpfergesims des Portales ist ebenfalls reich gegliedert, wenig ausladend,



Profil des Kämpfergesimses am Portal.



Schlosskirche zu Pforzheim.
Gliederung des Portales.

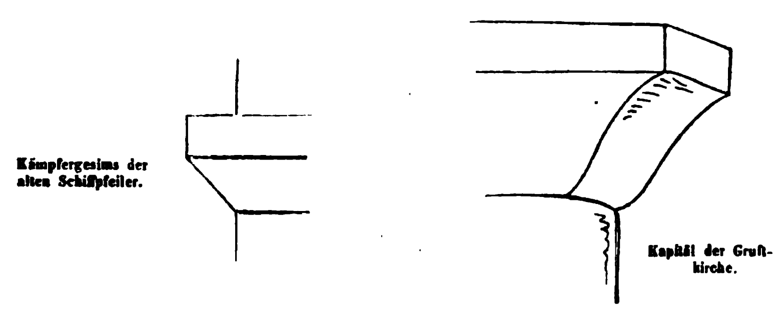
aber ebenfalls von schwerer Formation im Einzelnen. — Das Innere der Vorhalle unter den Thürmen zeigt einen Ausbau im schweren romanischen Spitzbogen, mit verbauten älteren rundbogigen Theilen. Das Innere des Schiff-Baues — höheres Mittelschiff und niedrigere Seitenschiffe — hat den Uebergangsstyl; in eigner Disharmonie stehen hier die schweren Grundverhältnisse, der Pfeiler und der massigen Spitzbögen, welche dieselben verbinden, zu der edler durchgebildeten Formation der Gurtträger, welche an den Pfeilern und den Wänden darüber zum · Gewölbe emporlaufen. — Das zierliche Querschiff und der Chor sind aus der Zeit des späteren gothischen Styles. —

Ausführlicher sind meine Reisenotizen über Augsburg und Bamberg. Ich stelle das dahin Gehörige im Folgenden zusammen.

Augsburg.

Der Dom von Augsburg, ein Gebäude aus mannigfach verschiedenen Zeiten, bewahrt die Reste einer sehr alterthümlichen Bauanlage, ohne Zweifel desjenigen Domgebäudes, welches hier im Jahre 994 gegründet wurde. Hiezu gehören die Wände des Mittelschiffes mit ihren Pfeilerstellungen, die ursprünglich einfach viereckig waren und deren Kämpfergesims nur aus Platte und schräger Schmiege bestand. Sodann die vielsäulige, zum Theil jedoch verbaute Gruftkirche. Die Säulen der letzteren haben Würfelkapitäle oder solche, die einen völlig rohen und unkünslerischen Uebergang aus der Rundform der Säule in die viereckige der Deckplatte ausmachen. — Etwas später sind die Thürme. Aus früherer gothischer Zeit rühren die Ueberwölbung des Kirchenschiffes (wobei die Pfeiler desselben mit Halbsäulchen versehen wurden) und die Anlage des westlichen Chores her. Später sind die zwiefachen, je durch eine Reihe von Rundsäulen getrennten Seiten-

schiffe, noch später, aus der Schlussepoche der mittelalterlichen Kunst, der Ostchor.



Als sehr frühes Denkmal deutscher Kunstthätigkeit im Fache der bildenden Kunst sind die alten bronzenen Thürflügel zu nennen, welche sich in einer Thür auf der Südseite des Domes — nicht, wie aus äusseren Anzeichen zu ersehen, in demjenigen Portal, für das sie ursprünglich bestimmt waren, — befinden. Ein mehrfach sich durchkreuzendes ehernes Rahmenwerk wird hier durch kleinere Erzplatten, mit Darstellungen in flachem Relief, ausgefüllt. Es sind, von oben nach unten, sieben Reihen solcher Platten enthalten; auf der Thür zur Linken, welche breiter ist, je drei in der Reihe (zwei breitere, welche eine schmalere einschliessen), auf der Thür zur Rechten je zwei, und zwar breitere. Die Platten haben eine Höhe von beinahe $1^1/_2$ Fuss, die breiteren eine Breite von etwas über 1, die schmaleren von etwas über $^1/_2$ Fuss. Die Rahmen sind $3^3/_4$ Zoll breit.

Die Reliefdarstellungen sind mannigfacher Art und ihrem Gesammt-Inhalte nach schwer zu deuten. Wenn überhaupt ein solcher vorhanden gewesen, so mag doch zugleich eine, mehr nur dekorirend spielende Sinnbildnerei mitgewirkt haben, da die Darstellungen sich zum Theil wiederholen. Die gleichen Darstellungen nehmen aber verschiedene, im Einzelnen augenscheinlich willkürliche Plätze ein, was zu der Voraussetzung führt, dass das Ganze irgend einmal auseinander genommen und, ohne Beobachtung der ursprünglich vielleicht vorhanden gewesenen inneren Folge, auf's Gerathewohl wieder zusammengefügt sein mag. Dies macht, da ohnehin den meisten Darstellungen die nähere Bezeichnung ihres Inhalts fehlt, die Ausdeutung des Ganzen doppelt problematisch. Die Erschaffung des Adam [1]), die der Eva, wo in beiden Darstellungen Jehovah als langgewandete Figur mit dem Nimbus erscheint, sind nicht zu verkennen. Ein Baum mit der Schlange scheint auf das Paradies zu deuten. Eine Darstellung, in der eine mit Tunika und Toga bekleidete bärtige Gestalt mit einem Stab nach einer aufgerichteten Schlange schlägt, während eine andre, mit zwei Füssen versehene Schlange vor ihr kriecht, möchte als die Verfluchung der Schlange zu fassen sein. Aber mehrfach kommen andre Darstellungen vor, in denen ähnliche Gestalten in verschiedenartiger Beziehung zu Schlangen stehen, wobei der ausdeutenden Phantasie freier Spielraum

[1]) Nach P. von Stetten's Angabe in seiner Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte von Augsburg, 1779, I, S. 460, soll bei dieser Darstellung die Jungfrau Maria als gegenwärtig erscheinen. Es ist jedoch davon nichts zu sehen.

bleibt. Andre sind nur durch ihre Geberde, ohne weitere Beziehung, charakterisirt. Ein gekrönter Krieger, in verschiedener Stellung wiederkehrend, erscheint nach griechischer Sitte nur mit der Chlamys bekleidet. Eine Gestalt, die eine Traube in den Mund steckt, eine weibliche Gestalt, die einem

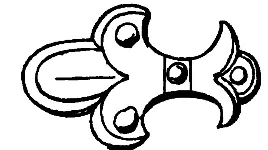


Hahn und einem Huhn, wie es scheint, Körner hinstreut, dürften als Lebensscenen zu fassen sein, können ebenso gut aber auch ihren symbolischen Bezug haben Zwei (doppelt vorhandene) Darstellungen des Simson, der in der einen dem Löwen den Rachen aufreisst, in der andern die Philister

mit dem Eselskinnbacken schlägt, sind als solche deutlich erkennbar; doch auch sie mögen, nach der Symbolik jener Zeit, noch eine tiefere Bedeutung haben, den Simson nemlich als ein Sinnbild für Christus vorführen. Endlich sind auf zwei Feldern, ebenfalls doppelt, ein plumpfüssiger Centaur und ein Löwe, auf welchen jener einen Pfeil abzuschiessen scheint, vorhanden. Auch hiebei liegt die Nothwendigkeit einer symbolischen Ausdeutung nahe. — Im künstlerischen Belang erscheinen die Reliefs allerdings noch roh, in der Bildung der Gestalten noch ohne rechtes Verhältniss; namentlich die Köpfe sind durchgängig zu gross. Doch sind dies die Fehler einer beginnenden Kunst. Motive traditionell byzantinischer Bildungsweise sind gering und nur bei den Gestalten des Jehovah wahrzunehmen. Sonst zeigt meist Alles eine Art freier Behandlung, Arme und Füsse, besonders die letzteren, schon einen Anfang von natürlichem Formensinn. Auch hat die Gewandung hin und wieder leichte und freie Motive, und selbst die Körperbewegungen haben manches naiv Ansprechende. Es ist überaus merkwürdig, in diesem Werk, aus aller Rohheit und allem Ungeschick heraus, doch schon das lebendige Pulsiren eines natürlich reinen Kunst-Triebes wahrzunehmen.



Auf einem Felde jedes Thürflügels ist ein hervorstehender Löwenkopf mit dem Pfortenring angebracht. Auf den Kreuzpunkten der Rahmen finden sich kleine menschliche Köpfe, bärtige und unbärtige, mit schlichtem und mit krausem Haar. An dem



äusseren Rahmen jedes Thürflügels sind an den Stellen dieser Köpfe einfach stylisirte, aber sehr wohl gebildete Lilien aufgeheftet.

Bamberg.

Der Dom zu Bamberg ist eins der edelsten und reichsten Baudenkmäler des früheren Mittelalters. Dem hohen Mittelschiff schliessen sich die niedrigeren Seitenschiffe an; auf beiden Seiten, gen Osten und Westen, geht das Mittelschiff in einen Chor aus. Zu den Seiten jedes Chores steigen je zwei Thürme, auf viereckiger Grundfläche, empor; vor dem westlichen Chor erhebt sich der Bau des Querschiffes, dem Mittelschiff der Kirche in Höhe und Anordnung entsprechend.

Das gesammte Innere ist mit Kreuzgewölben überspannt und von Grund aus für diese Ueberwölbung angeordnet. Der architektonische Styl ist überall, mehr oder weniger scharf ausgesprochen, der der Uebergangsepoche, spätromanisch, im Einzelnen schon an die germanischen (gothischen) Formen anklingend. Pfeilerreihen, mit Spitzbögen verbunden, tragen im Inneren die Wände des Mittelschiffes; die Wölbungen sind ebenfalls im Spitzbogen construirt. Die Pfeiler sind in ihrer Hauptform viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Säulchen, welche ein zierliches Blätterkapitäl tragen. Die Wulstform der Säulchen zieht sich auch in der Gliederung der Spitzbögen hinauf. Die Pfeiler sind wechselnd stärker und schwächer; ein Theil der Gliederung der stärkeren Pfeiler läuft an den Oberwänden des Mittelschiffes bis zum Gewölbe empor, als Träger für die Gurte desselben. — Unter dem östlicken Chore (dem sogenannten Georgenchore) befindet sich eine geräumige Krypta mit zweimal 7 runden, auch achteckigen Säulen und den entsprechenden Wandpfeilern. Die Säulen tragen ein rundbogiges Kreuzgewölbe mit dicken Gurten. Die Säulenkapitäle haben wenig Ausladung; sie sind mit schön stylisirtem Blattwerk von romanischer, zum Theil auch schon dem Germanischen sich annähernder Bildungsweise geschmückt. Zwei Halbsäulen haben, was eigenthümlich beachtenswerth ist, vortrefflich gearbeitete korinthische Kapitäle, den besten von antik römischer Bildung nicht unähnlich. — Unter dem westlichen Chore (dem sogenannten Peterschore) ist eine kleine, wenig bedeutende Krypta.

Bei der Uebereinstimmung der ganzen Anlage unterscheidet man doch zwei Bauzeiten. Der grössere, östliche Theil, bis zum Querschiff, ist älter als das Uebrige (Querschiff, westlicher Chor und die beiden Thüren zu dessen Seiten). Am Bezeichnendsten für diesen Unterschied ist, neben feineren Einzelnheiten des Innern, der Umstand, dass die Fensteröffnungen in jenem Theil noch im Halbkreise, in diesem schon im Spitzbogen überwölbt sind. Beide Theile haben im Aeusseren mannigfach reiche Dekoration. Die Aussenwände der Schiffe sind, nach romanischer Art, mit Lissenen und dem Rundbogenfriese geschmückt, Beides aber in der zierlichsten Profilirung, und in den Füllungen der kleinen Rundbögen zum grossen Theil ein feinstylisirtes byzantinisches Blätterornament. Andre Friese mit ähnlichem Blattwerk und zierliche Gliederungen ziehen sich ausserdem darüber hin. — Besonders reichen Schmuck hat die Absis des östlichen Chores, sowohl in der brillanten Einfassung ihrer grossen Fenster, als in der Gallerie von gekuppelten Säulchen, die über den letzteren, unter dem Dachgesims, hinläuft. Auf jeder Seite der Absis, am Fuss der östlichen

Thürme, findet sich ein prächtiges Portal, mit Säulen und Halbkreisbögen, in denen unter Andern auch das anglisirende Zikzak-Ornament vorkommt, geschmückt und zugleich mit bildnerischer Ausstattung versehen (worüber unten das Nähere). Die Thürme steigen über den Portalen in mehreren Geschossen, durch Rundbogenfriese getrennt, empor. — Ein noch prächtigeres Portal, als die ebengenannten, ist am nördlichen Seitenschiff in einem Vorsprunge des Baues vorhanden. Es ist mit einer namhaften Anzahl von Säulen versehen, bei denen eigenthümlich bemerkenswerth, dass die nach innen stehenden von schwächerem, die nach aussen von wachsend stärkerem Durchmesser sind, also eine gewisse perspektivische Wirkung mit Absicht erstrebt wurde. Den Säulen entsprechen die Wulste in dem Halbkreisbogen des Portales. Auch hier ist voller bildnerischer Schmuck vorhanden. — Die westlichen Thürme sind in ihren oberen Geschossen durch achteckig erkerartige Vorsprünge auf den vier Ecken, welche durch freistehende Säulchen mit Spitzbögen gebildet werden, eigenthümlich ausgezeichnet.

Die gewöhnliche Annahme schreibt, auf historische Zeugnisse gestützt, die Erbauung des Bamberger Domes, wenigstens des älteren Haupttheiles desselben, Kaiser Heinrich dem Heiligen, d. h. dem Anfange des elften Jahrhunderts und die westlichen Theile einer gegen Ende des elften Jahrhunderts erfolgten Restauration zu. Diese Annahme findet jedoch in den Ergebnissen der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Forschung (1851) den bestimmtesten Widerspruch. Das Gebäude gehört in seiner ganzen Eigenthümlichkeit dem üppigen Ausblühen einer künstlerischen Stylperiode, und zwar der romanischen, an, die, wie zahlreiche andre Beispiele darthun, erst in die Zeit um und nach 1200 fällt. Die consequente Aufnahme des Spitzbogens und das gleichzeitige Vorhandensein andrer Anklänge in den Einzelformen an die Eigenthümlichkeiten des gothischen Baustyles bezeichnen noch bestimmter jene Epoche der Umwandlung des künstlerischen Geschmackes, die während der ersten Ausbildung des gothischen Systemes in Frankreich und dem ersten Herübertragen desselben nach Deutschland (im dreizehnten Jahrhundert) stattfand. Sehen wir uns nach andern historischen Zeugnissen, die mit der Baugeschichte des Bamberger Domes in Verbindung zu bringen sein dürften, um, so finden wir zunächst, dass Papst Gregor IX. im Jahr 1232 einen zwanzigtägigen und 1236 einen vierzigtägigen Ablass für den Besuch der Domkirche verlieh, was, wenn auch nicht ein Weiteres, doch ein zu jener Zeit hervortretendes besondres Interesse für dieselbe erkennen lässt. Etwas später aber, im Jahr 1274, wird ein andrer Ablass denen, welche zur Herstellung des Bamberger Domes beitrügen, durch Bischof Konrad von Freisingen ertheilt[1]). Es musste sich also zu dieser Zeit um bauliche Unternehmungen handeln, welche bedeutende Kosten verursachten, und wir werden hienach wohl nicht irren, wenn wir die Anlage des Querschiffes und des westlichen Chores mit seinen Thürmen, vielleicht auch die Ueberwölbung des Mittelschiffes, in diese Zeit setzen. Das Uebrige gehört dann in die frühere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts. Vielleicht war dasselbe, der vorigen Andeutung entsprechend, in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts soweit gediehen, dass der Besuch der Kirche (auch wohl in nicht uneinträglicher Weise) durch den Papst besonders anempfohlen werden konnte.

[1]) Geschichte der Domkirche zu Bamberg. Als Programm bei der Wieder-Eröffnung am 25. August 1837. (Von J. Heller.) Bamberg, 1837. S. 7.

Ein so wichtiges Denkmal der Bamberger Dom für die deutsche Architekturgeschichte ist, ebenso wichtig sind die in ihm enthaltenen Denkmäler für die Geschichte der deutschen Bildhauerei. Unter diesen sind zunächst



Vom Georgenchore.

die zur Ausstattung seiner Architektur verwandten Bildwerke in Betracht zu ziehen. Sie zerfallen in zwei stylistisch verschiedene Classen, welche den beiden Stylunterschieden in der Architektur des Gebäudes zu entsprechen scheinen.

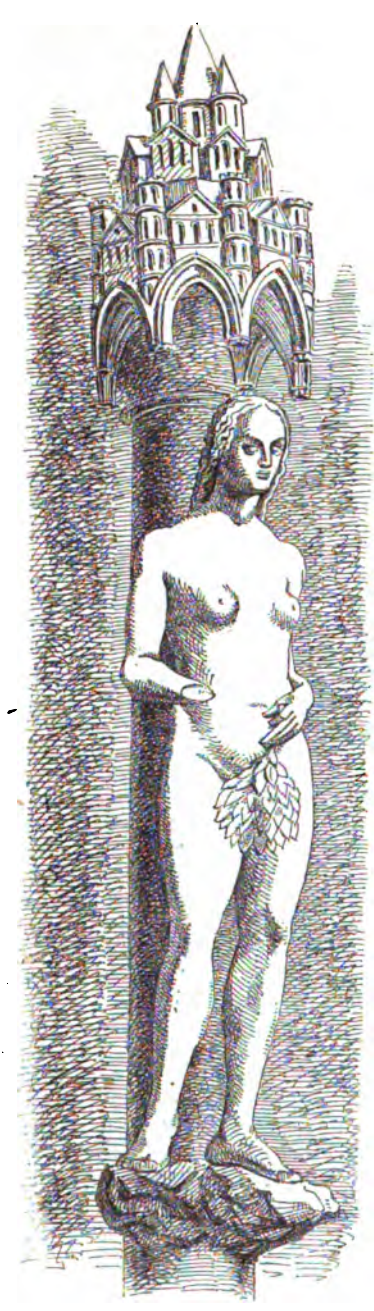
Zu der ersten Classe, d. h. zu den ältesten Sculpturen, gehört ein Theil derjenigen, welche sich an dem östlichen Chore (dem Georgenchore) befinden. Hier wird, im Innern der Kirche, der Chor von den neben ihm hinlaufenden Seitenschiffen durch Brüstungswände abgesondert, welche an ihren äusseren, nach den Seitenschiffen zugekehrten Seiten mit Arkadennischen von zierlichem spätromanischem Style geschmückt sind. In diesen Nischen befinden sich Reliefdarstellungen: auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern der Erzengel Michael auf dem Drachen und die zwölf Propheten. Im Styl dieser Arbeiten lässt sich das byzantinische Element, wie dasselbe sich im Laufe des zwölften Jahrhunderts ausgebildet hatte, nicht verkennen; die Behandlung ist überall noch herb und streng, die Bewegung zuweilen verschroben, die Körperbildung gelegentlich an jene Dickbäuchigkeit byzantinisirender Werke der genannten Zeit erinnernd. Dabei fehlt es aber im Allgemeinen nicht an Ernst, Würde und Kraft, im Einzelnen nicht an glücklichen, selbst bedeutenden Motiven, besonders in der Anordnung des Faltenwurfes. Vorzüglich beachtenswerth sind die beiden Reliefs der Verkündigung und des Erzengels, beide durch ein eigenthümliches Pathos, bei jenem in feierlicher Ruhe, bei diesem in energischem Schwunge, ausgezeichnet. Einzelne flatternde Gewandecken (besonders bei der Darstellung des Erzengels) kommen in ganz gleicher Weise häufig in Handschriftbildern vom Ende des zwölften Jahrhunderts vor. — In demselben Style ist sodann ein Relief gearbeitet, welches sich im Halbrund des einen der beiden Portale auf der Ostseite des Domes (nördlich von der Absis) befindet. In demselben sind dargestellt: ein Bischof, St. Georg, St. Petrus, Maria mit dem Kinde, Kaiser Heinrich und Kunigunde, ein Geistlicher. Heinrich und Kunigunde tragen bereits Heiligenscheine. Da nun ihre Heiligsprechung erst im Jahr 1146 erfolgte [1], so kann auch das Relief erst nach dieser Zeit gefertigt sein. Und da, allem äusseren Anschein nach, dies Relief und ebenso die Reliefs an den Brüstungswänden des Chores mit den Architekturtheilen, zu welchen sie gehören, gleichzeitig sind, so dürfte auch hieraus ein Beweis für das nicht frühere Alter der letzteren zu entnehmen sein.



Der Engelkopf aus der Verkündigung.

Reichen Sculpturschmuck hat ferner, wie bereits angedeutet, das grosse

[1]) Pfister, Geschichte der Teutschen. II, S. 117.



Eva. Portalstatue.

Portal des nördlichen Seitenschiffes. An den Säulen desselben sind Statuen angebracht: die Propheten, auf deren Schultern, in verwunderlich symbolischer, doch auch sonst vorkommender Weise, die Apostel sitzen. Auch diese haben den Styl der vorgenannten Bildwerke, und das byzantinisch Dickbäuchige tritt an diesen freien Figuren noch unerquicklicher hervor als an den flachen Reliefs. In der Füllung des Halbrundes über dem Portal ist eine Relief-Darstellung des jüngsten Gerichtes enthalten, in einem Style, welcher den Uebergang zu der zweiten Classe der Sculpturen zu bilden scheint. Namentlich herrscht, wie bei den letzteren, auch hier schon in den Gesichtern eine lachende Mundbewegung vor, selbst in den Köpfen der Verdammten, deren Ausdruck im Uebrigen nur durch zusammengezogene Augenbrauen angedeutet ist. Unter den Seligen befindet sich Kunigunde, die den Heinrich hinzuführt. Neben dem Relief, auf dem Kapitälgesims des Portales, stehen zwei Figuren des schon völlig ausgebildeten germanischen Styles: der Engel mit der Posaune und Abraham mit frommen Seelchen im Schoosse.

Die zweite Classe ist, wie eben bezeichnet, die des germanischen Styles. Sie besteht aus einer Reihenfolge von Statuen. Zu diesen gehören zunächst (ausser den beiden eben genannten) die sechs Statuen, welche an den Säulen des zweiten Portales auf der Ostseite des Domes (südlich von der Absis) angebracht sind, — Kaiser Heinrich, Kunigunde, St. Stephan (der Märtyrer), Adam, Eva, St. Petrus. Sie stehen auf verschiedenartigen, einfach gearbeiteten Consolen, die aus den Säulenschäften herauswachsen und unter Baldachinen, die aus reich zusammengegipfelten kleinen Architekturen, ungefähr wiederum im Charakter des Uebergangsstyles, gebildet sind. Ferner gehört hieher eine Anzahl von Statuen, die sich an den Pfeilern zur Seite jener Reliefs des östlichen Chores befinden. Sodann eine Reiterstatue, den heiligen König Stephan

von Ungarn darstellend, an einem Pfeiler des Mittelschiffs, zunächst demselben Chore. Auch in diesen Arbeiten ist, was die Gesammtfassung betrifft, eine ernste Ruhe und Würde vorherrschend, und zugleich ein naturgemässes Verhalten, was sich von dem mannigfach Gezwungenen und

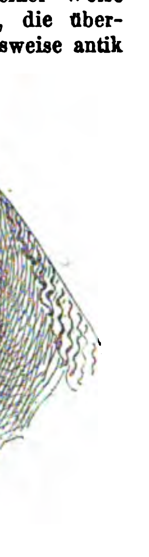


Petrus. Portalstatue.



Kunigunde. Portalstatue.

Verschrobenen der vorgenannten Sculpturen fern hält. Das Eingehen auf die Bildung der Natur erscheint bei den nackten Gestalten (des Adam und der Eva) schon sehr beachtenswerth und mit einem unverkennbaren Streben nach Grazie begleitet. Das Pferd, bei der Reiterstatue des Königes Stephan, zeigt eine vorzüglich erfolgreiche Naturbeobachtung. Eigenthümlich jedoch ist bei den menschlichen Köpfen etwas vorherrschend Typisches, jener lächelnde Gesichts-Ausdruck, der zum Theil sogar an die Bildung der Köpfe der äginetischen Statuen erinnert, wozu freilich auch die conventionelle Haarbildung beiträgt. Die Gewandung hat einen ruhig klaren Fluss, zum Theil schon entschieden jene langgezogenen Falten, die den germanischen Styl bezeichnen. Bei einzelnen Statuen aber ist die Gewandung in einer Weise geordnet und behandelt, die überraschend an die Bildungsweise antik


Von der Reiterstatue.



Kopf des H. Stephanus, am Portal.

römischer Sculptur erinnert und die Motive der letzteren wirkungsreich zur Aufnahme bringt. Ueberhaupt erscheint die deutsche Sculptur in diesen Statuen wie in einem Entwickelungsmomente begriffen, in welchem das germanische Element, durch das Medium der Antike hindurch, nach seiner Entfaltung ringt. Es ist, wie sich Aehnliches in Architekturwerken des spätromanischen und des Uebergangsstyles, vor der entschiedenen Aufnahme des gothischen, findet, wo sich ebenfalls (in der Profilirung der Gliederungen noch mehr, als gelegentlich in dem Blätterschmuck der Kapitäle) das Zurückgehen auf rein antike Formen zuweilen in so überraschender Weise bemerklich macht.

Die Sculpturen der Grabdenkmäler reihen sich den besprochenen an [1]). Zu diesen gehören zunächst:

Der Sarkophag des Bischofes Suidger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II., gest. 1047. Eine einfache viereckige Tumba von dunkelm Marmor, mit späterem Deckel. Auf den vier Seitenflächen Reliefdarstellungen: an der obern Seite der Papst, auf der Bettstatt liegend und



ein Engel neben ihm, auf den andern Seiten symbolische Figuren, der Glaube mit Schwert und Schild (auf dem Schilde das Lamm mit dem Kreuze), die Stärke, einem Löwen den Rachen aufreissend, die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage. u. s. w. Man hat die Arbeit für eine italienische des elften Jahrhunderts gehalten, was jedoch in Betracht des Landes sowohl und noch mehr, als in Betracht der Zeit unzulässig ist. Der Styl ähnelt dem der zuletzt besprochenen Statuen und die Arbeit wird diesen ungefähr gleichzeitig sein; doch ist die Technik, bei eigenthümlich gespreizten Gestalten, roher.

Grabmal des Bischofes Günther, gest. 1065. Ebenfalls eine Tumba. Auf dem Deckel die Gestalt des Bischofes, von der Seite gesehen, das Gesicht im Profil mit jener, an die Aegineten erinnernden Bildung. Die Gewandung mit einfach grossen Falten. Ohne Zweifel, wie das Vorige, aus ähnlich späterer Zeit. An den Seitenwänden der Tumba sind Vögel und vierfüssige Thiere vertieft eingegraben, fast an ägyptische Hieroglyphendarstellungen erinnernd.

Grabmal des Bischofs Eckbert, Grafen von Andechs, gest. 1237. Sehr lange Figur, ebenfalls in der schlicht langfaltigen Gewandung.

Grabmal des Bischofs Berthold von Leiningen, gest. 1285. Wiederum im Profil und derselben einfach grossen Führung der Falten. Das Gesicht noch hier mit dem conventionell lächelnden Ausdruck, der also für die Styl-Eigenthümlichkeiten noch bis zu dieser Zeit charakteristisch bleibt.

Grabmal des Bischofes Friedrich, Grafen von Hohenlohe, gest. 1351. Die Gestalt in grossen Linien gezeichnet, in den Falten aber schon schwere Massen.

[1]) Vgl. Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg. 1827. (Von J. Heller.)



Grabmal des Bischofes Lambert von Brunn, gest. 1399. Halbfigur in Messing gravirt. Ausgebildet germanischer Styl, noch ohne Manier; schöne Linien, die Falten weich umgebogen.

Grabmal des Bischofes Albrecht II., Grafen von Wertheim, gest. 1421. Manierirte Ausbildung des germanischen Styles. Die Gestalt des Bischofes in sehr gewundener Haltung; der Faltenwurf in schweren Massen, das Herabhängende in sehr krausen Schlangenlinien.

Grabmal des Bischofes Anton von Rotenhan, gest. 1459. Kurze Figur, rohe Arbeit; der Faltenwurf einfach, aber wenig feierlich.

Grabmal des Bischofes Georg von Schaumberg, gest. 1475. In Erz gegossen. Einfach und edel; in der Gewandung bereits das eckig geschnittene Wesen, das in dieser Zeit vorzuherrschen beginnt.

Grabmal des Bischofes Philipp, Grafen von Hanneberg, gest. 1487. Reich componirte, sehr zierliche Arbeit. Der Faltenwurf schon in ganz scharf gebrochener Weise.

Grabmal des Bischofes Heinrich III. Gross von Trokau, gest. 1501; — das des Bischofes Veit I. Truchsess von Pommersfelden, gest. 1503; — und das Georgs II., Marschalks von Ebnet, gest. 1505, — drei gegossene Bronzeplatten mit den Gestalten der Bischöfe, jeder auf einem Löwen stehend, in einfach edler Würde und einem klaren Style, — die beiden ersten muthmasslich, die dritte bestimmt aus Peter Vischer's Werkstätte zu Nürnberg.

Von aussergewöhnlicher Bedeutung, eins der wichtigsten Werke deutscher Kunst aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, ist das Grabdenkmal Kaiser Heinrich's II. und der Kunigunde, ein prächtiger, reich mit Sculpturen geschmückter Sarkophag aus weissem salzburgischem Marmor. Die Arbeit ist von Tilmann Riemenschneider zu Würzburg, von 1499 bis 1513 gefertigt. Oben auf dem Sarkophag ruhen die beiden Gestalten des Kaisers und der Kaiserin im vollen Ornat, beide durch den Adel der Gesammtfassung und die schönen Köpfe ausgezeichnet; die Hände sind sehr ausgearbeitet, der Faltenwurf in eckiger Weise scharfgeschnitten. An den Seitenflächen sind Reliefs aus der Legende beider Heiligen, malerisch componirt, mit Feinheit durchgeführt, im Styl etwa der Richtung des kölnischen Malers, welcher als der Meister der Lyversberg'schen Passion bezeichnet wird, vergleichbar [1]).

Von andern Werken der Bildnerei ist ein, in einer Kapelle befindlicher Schnitzaltar, dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts angehörig, anzuführen. Er enthält eine Darstellung der Aposteltrennung und ist durch die vortreffliche Technik, durch den lebendigen Ausdruck in den Köpfen und einzelne grossartige Gewandmotive ausgezeichnet. — Im westlichen Chor sah ich Chorstühle aus dem funfzehnten, im östlichen Chore deren aus dem sechzehnten Jahrhundert, die letzteren durch ihr Schnitzwerk, besonders eine Anzahl phantastischer Thierbildungen an den Lehnen, bemerkenswerth.

Höchst merkwürdig endlich ist ein grosses Crucifix aus Elfenbein, 19½ Pfund schwer, von hochalterthümlich gräcisirender Arbeit, über einem Altare befindlich. Der gekreuzigte Erlöser steht in sehr ruhiger, feierlicher Haltung, mit einem langen Schurz bekleidet, die Füsse nicht übereinander,

[1]) Eine nähere Charakteristik bei Waagen: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, S. 83.

sondern nebeneinander auf das Brett genagelt. Von der Darstellung des Gemarterten, convulsivisch Bewegten, welche die byzantinischen Künstler in der Bildung der Crucifixe vorzuziehen pflegen, ist diese Arbeit durchaus fern. Das Gesicht ist ernst und ruhig, wenn auch ohne besondern Ausdruck, das Ganze durch ein glückliches Streben nach Form, überhaupt durch ein eigenthümlich feines Naturgefühl ausgezeichnet; nur die Hände, besonders die Finger, sind noch starr. Die Arbeit ist aus sechs Elfenbeinstücken zusammengesetzt: die obere Hälfte des Körpers mit dem Kopfe, die beiden Arme, der Schurz, die beiden Beine. Es sind mehrfache Restaurationen damit vorgenommen, doch nicht in der Ausdehnung, dass das Werk hiedurch in seiner wesentlichen Bedeutung gelitten hätte. Neu ist, neben kleineren Ergänzungen, ein grosser Theil des rechten Beins. Nach alter, wenigstens schon seit einigen Jahrhunderten fortgeführter Tradition ist das Crucifix dem Dome durch Kaiser Heinrich II., im Jahre 1008, geschenkt worden. Wenn dies der Fall, so würde angenommen werden, dass dasselbe aus der ersten selbständigen, noch frischen Entwickelungszeit der byzantinischen Kunst herrühre (denn in der vorangehenden altrömisch christlichen Epoche kann es nicht gefertigt sein, da in dieser noch keine Crucifixe gebildet wurden, auch die Arbeit Nichts von den Nachklängen des speciell römischen Kunststyles hat); doch kennen wir einstweilen auch aus jener Zeit Nichts, was der Würde dieser Arbeit entspräche. Sehen wir dagegen — wozu uns die Kritik in andern Fällen oft genug zwingt — von der Tradition ab, so würde der Ansicht, dass das Crucifix aus der schönen Zeit des künstlerischen Aufschwunges um und nach 1200 herrühre, nichts Wesentliches entgegen stehen.

Der westliche Chor des Domes tritt in das Querschiff vor und wird von den Flügeln desselben durch Brüstungswände abgetrennt. An der Aussenseite der Brüstungswand im südlichen Kreuzflügel, in den an derselben befindlichen Nischen, sind unter der Tünche alte Wandgemälde, Heiligenfiguren darstellend, zum Vorschein gekommen, deren Zeichnung eine würdige, sehr edle Ausbildung des byzantinischen Styles, wie diese im dreizehnten Jahrhundert stattfindet, erkennen lässt. Sie geben somit wiederum einen schätzenswerthen Beitrag für die künstlerische Entwickelung dieser Periode. —

Die Kirche zu St. Jacob, 1073 begonnen, 1109 vollendet; der Chor vom Jahre 1482. Eine streng romanische Säulenbasilika. Zweimal 7 schlanke Säulen, jede aus einem Stück, mit dem gewöhnlichen Würfelkapitäl; (an einer Halbsäule ist das Kapitäl mit arabischem Blattwerk geschmückt, ähnlich wie dergleichen in der Euchariuskapelle bei der Aegydienkirche zu Nürnberg vorkommt). Die Säulenbasen zeigen eine eigenthümliche Umbildung der attischen Form. Kleine, im Halbkreis überwölbte Fenster. Ursprünglich flach gedeckt. Gegenwärtig über Schiff und Seitenschiffen eine gewölbte Bretterdecke.

(St. Jacob.)

Die Kirche auf dem Michelsberge, in ihren älteren Theilen aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts herrührend: — nach einem Erdbeben im Jahre 1117 neu gebaut und 1121 geweiht. Hiezu gehören das Querschiff und die Pfeilerstellung des Langschiffes. Die Pfeiler sind viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Säulenwulsten, welche an den Halbkreisbögen mit herumlaufen. Die übrigen Theile, namentlich auch die Fenster des

Mittelschiffes und der Seitenschiffe, sind gothisch. — In einer Kapelle hinter dem Hauptaltar steht der Sarkophag des heiligen Bischofes Otto von Bamberg (gest. 1139), eine nicht verwerfliche Arbeit aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts; oben die Gestalt des Bischofes, an den Seiten kleine Heiligenfiguren.

Die Karmeliterkirche, früher einem, seit 1157 bestehenden Benediktiner-Nonnenkloster gehörig. An der Kirche ist als einziger Rest romanischen Styles das vermauerte Portal zwischen den beiden Thürmen zu erwähnen, welches mit dem Zikzak-Ornament und an den Seiten mit zwei Löwen versehen ist. Von dem Kreuzgange neben der Kirche haben zwei Seiten noch die alten rundbogigen Arkaden. Die Kapitäle sind auf sehr mannigfache Weise mit Laubwerk, zuweilen auch mit Thieren, verziert, und zwar mit leicht aufliegendem, schon rein germanischem Blattwerk von vorzüglicher Arbeit.

IV.

REISEBLÄTTER

vom Jahr 1834.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, Nro. 19, ff.)

Halle besitzt schätzbare Denkmäler des Mittelalters. An seinen Kirchen überraschte es mich, Anklänge an diejenige Weise des gothischen Bausystems zu finden, die sich in England am Schlusse des Mittelalters zu eigenthümlicher Blüthe ausgebildet hat. Besonders ist dies der Fall bei der Moritzkirche. Man unterscheidet an dieser Kirche verschiedene Weisen, welche jedoch sämmtlich den Stempel der späteren Zeit tragen; der westliche (vielleicht ältere) Theil ist einfacher, die Pfeiler im Innern sind roh achteckig, ohne Gliederung, die Strebepfeiler ohne Verzierung; der östliche Theil, besonders der Chor (vom Jahr 1388), ist reicher ornamentirt, die Pfeiler sind mit leichten Halbsäulchen versehen, die Strebepfeiler wachsen organisch in verschiedenen Absätzen empor, und sind an ihren Seiten mit zierlichem Leistenwerk geschmückt; Fenster und Thüren liegen hier in tiefen Nischen und an der vorderen Einfassung der Bögen hängt ein frei durchbrochenes Ornament. Schiff und Seitenschiffe sind gleich hoch, Alles mit reichem Sterngewölbe bedeckt; in der Mitte bilden die Gurte einen traubenartig niederhängenden Zapfen. Die Verschlingung der Fensterstäbe ist willkürlich, und, wie das Wesentlichste der angegebenen Punkte, nach englischer Art gebildet. In der am Markt belegenen Liebfrauenkirche (1530—1554) ist das Sterngewölbe noch ungleich reicher; die Gurte treten hier zuweilen, freischwebend, über einander vor, und in der Mitte bilden sie einen ähnlichen Zapfen. Hier sind sämmtliche Pfeiler ohne Gliederung, achteckig, aber mit eingezogenen, concaven Seitenflächen und ungemein schlank. Natürlich fehlt aber bei solcher Anordnung sowohl

alle Vermittelung zwischen Pfeiler und Gewölbe, als auch die Decke, statt dem Geiste der gothischen Baukunst nach leicht emporzusteigen, schwer und drückend wird und einen wirren Eindruck hervorbringt. Im Aeusseren ist die Marienkirche sehr einfach; sie hat vier, von früheren Bauanlagen



Von den Flügelbildern des Altares in der Moritzkirche.

herrührende Thürme, von denen die an der Ostseite belegenen achteckigen erheblich älter sind als das übrige Gebäude; diese gehören dem Uebergange aus dem Rundbogen- in den Spitzbogenstyl an, und sind mit sehr zierlichen Einfassungen und Gesimsen versehen [1]).

In der Moritzkirche ist ein reicher Altarschmuck vorhanden, ein Schrein mit bemalten Holzstatuen und darüber ein zierlich gebildetes Tabernakel mit frei phantastischem gothischem Schnitzwerk. Der Schrein ist mit dreifachen Flügelthüren versehen, welche sämmtlich mit lebensgrossen stehenden Heiligen bemalt sind. Es ist interessant, in diesen Malereien einen gewissen Uebergang des früheren germanisch-typischen Styles in den späteren des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu bemerken. In den Hauptlinien der Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet man noch die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien, die jener früheren Zeit angehören; im Einzelnen aber, z. B. im Bruch des Gefältes, treten bereits spätere Motive ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Formation der Köpfe, in der, ich möchte sagen: giottesken Bildung der Augen u. a. kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung. Mehr gilt alles Gesagte von den vorzüglicheren inneren Bildern; die äusseren, obgleich denselben Styl tragend, scheinen vielleicht mehr unter der Aufsicht des Meisters, als unmittelbar von seiner Hand gemalt. Die Gemälde sind grösstentheils sehr wohl erhalten. — Auch die Marienkircke besitzt ein merkwürdiges Altarblatt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Monde; die Seitenflügel mit riesigen Heiligen. Drunter ist eine Predella mit einer Madonna und verschiedenen Heiligen von ungemein mildem Ausdruck in den Köpfen. Ich konnte das Bild nur während des Gottesdienstes sehen, da die mir zugemessene Zeit keinen längeren Aufenthalt erlaubte [2]).

Der Dom von Merseburg gehört im Wesentlichen zwei verschiedenen Zeiten an. Chor und Querschiff sind im ältesten schweren Spitzbogenstyl, nach Art der unteren Theile des Magdeburger Domes; ebenso die Brüstungswände, welche die Flügel des Kreuzes vom Chore absondern. Diese sind, auf der äusseren Seite, mit Halbsäulchen verziert, welche durch kleine Spitzbögen verbunden werden und ungemein zierliche Kapitäle im Styl der Uebergangsperiode tragen. Das Schiff des Domes ist in der Art der Halle'schen Kirchen, doch minder reich und von schweren breiten Ver-

[1]) Aus späteren Reisenotizen (1840): Die Hallenser Kirchen-Architekturen dürften unter denen des spätesten Mittelalters zu den interessantesten gehören. Diesmal sah ich u. A. das Innere der Liebfrauenkirche, die, ohne ein Ganzes von organischer Entwickelung zu bilden, doch den Eindruck von Kühnheit und reicher Grösse hervorbringt. Die schlank und leicht aufsteigenden Pfeiler, eigenthümlich wirkend durch die concaven Seitenflächen, das reichverschlungene Netzgewölbe darüber, das, mehr nach Art einer Decke, in einem flachen Bogen gebildet ist und dessen Gurte unmittelbar aus den Pfeilern herausspringen, die hinter den Pfeilern innerhalb der Seitenschiffe gelegenen, von Spitzbögen getragenen und mit reichen Brüstungen aus Sandstein versehenen Emporen, — Alles dies trägt wesentlich zu jenem Eindrucke bei. — [2]) Ein umfassenderer Aufsatz über die Altarwerke zu Halle folgt später.

hältnissen. Die Kanzel ist mit anmuthigen, sehr geschmackvollen spätgothischen Sculpturen geschmückt.

Der Dom besitzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Monumenten der Plastik und Malerei. Das älteste unter jenen ist das Grabmal des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (gest. 1080), eine Bronzeplatte, welche die Figur des Königes in sehr wenig erhobenem Relief, in einfach strengem byzantinischem Style darstellt. Es ist über dasselbe kürzlich eine Abhandlung im Druck erschienen: „Ueber das Grabmal des Königs Rudolf von Schwaben zu Merseburg von P. A. Dethier. Nebst einem Kupferstich dieses Grabmales. Aus den Mittheilungen des Thüringisch-Sächsischen Vereines besonders abgedruckt. Halle, 1834." Der erwähnte Kupferstich giebt im Ganzen ein ziemlich treues Bild; nur ist der Styl nicht strenge genug gehalten und zuviel Natur in den Händen, auch ist ein zu starkes Relief angedeutet. Die Abhandlung erweiset mit hinreichenden Gründen die Aechtheit des Monumentes, dass es nämlich unmittelbar nach dem Tode des Königs gefertigt sei, und enthält sonst dankenswerthe Mittheilungen. Ausser diesem sind noch eine Reihe späterer, gleichfalls nicht unwichtiger bronzener Grabmäler im Dome vorhanden.

Unter den Gemälden zog mich vor allen eins an, welches an einem der ersten Pfeiler des Schiffes hängt. Es stellt auf dem Hauptbilde, in höchst anmuthiger und edler Composition, eine Vermählung der heiligen Katharina dar, auf den Seitenflügeln andere Heilige, und wird für ein Dürer'sches Werk gehalten. Sehr Vieles erinnert allerdings an Dürer, namentlich die Köpfe der männlichen Heiligen; ebenso die Weise der Malerei, die dünnen Lasuren im Schatten und die leichten, doch pastos aufgesetzten Lichter. Im Gefälte scheinen dagegen, wiewohl nur im Einzelnen, fremde und zwar neuere Motive bemerkbar, auch hat der Ausdruck im Kopf der Madonna Etwas, das mir sonst nicht an Dürer vorgekommen, nämlich eine gar grosse Weichheit und Kindlichkeit. Vor der Hand wage ich nicht zu entscheiden, ob das Bild von Dürer selbst oder von einem sehr geistreichen Nachahmer herrührt; auf jeden Fall ist es eins der anmuthigsten Kunstwerke, welche mir seither zu sehen vergönnt war. — Von dem (sogenannt) Cranach'schen Gemälde, welches über den Chorstühlen steht, ist, wie mich dünkt, schon öfter die Rede gewesen. Es stellt auf der Vorderseite die Kreuzigung (Luther unter den Feinden des Herrn), auf der Rückseite die Grablegung dar; letztere eine edle und würdige Composition, wie sie nicht zu oft bei Cranach vorkommt; sie erinnert lebhaft an seine schöne Darstellung desselben Gegenstandes, welche, leider sehr beschädigt und vergessen, in der Klosterkirche zu Berlin hängt. — Noch sind eine Menge anderer Bilder der altdeutschen Schule im Merseburger Dom vorhanden; so im Chor zwei kleine Schreine mit Schnitzwerk und gemalten Seitenflügeln, welche letztere, soviel sich in ihrem gegenwärtigen Zustande darüber sagen lässt, etwas dem Hemling Verwandtes zu haben scheinen; so hoch oben im südlichen Kreuzflügel, nur durch ein gutes Fernglas erkennbar, ein sehr grosses Bild mit christlich allegorischen Darstellungen — die Jungfrau in der Mitte, in deren Schooss das Einhorn flüchtet, feierliche Heiligengestalten zu den Seiten, im Grund eine weite Landschaft; — so viele andere an anderen Stellen; alle aber mehr oder minder unbeachtet, verstaubt, zum Theil muthwilligen Verletzungen Preis gegeben. Es ist wahrlich betrübend, dergleichen noch heutiges Tages in einer der Hauptkirchen des Preussischen Staates wahrzunehmen; in Süddeutschland ist mir kein ähnliches Beispiel

vorgekommen. — In der Vorhalle des Domes steht, aus der unterstädtischen Kirche von Merseburg dahingebracht, ein uralter Taufstein in streng byzantinischem Styl, mit einer halberhobenen Bogenstellung und Heiligenfiguren geschmückt.

Naumburg besitzt in seinem Dome ein Gebäude, welches zu den interessantesten Problemen der Entwickelungsgeschichte der deutschen Baukunst gehört. Das Schiff nämlich, das Querschiff und die Seitenschiffe haben in der Verbindung der Pfeiler und im Gewölbe den schweren massigen Spitzbogen, wie derselbe zuerst auftritt; die Oeffnungen nach aussen, Fenster und Thüren, sind dagegen im Rundbogen überwölbt und Strebepfeiler noch nicht vorhanden. Es ist derselbe Styl, wie er am Bamberger und Limburger Dom, an der Stiftskirche von Fritzlar, an den unteren Theilen des Magdeburger Domes u. a. m., erscheint. Du erwartest vielleicht, dass ich hier eine besondere Ansicht über die Erbauungszeit der genannten älteren Theile des Naumburger Domes, somit über die Periode, darin jener Styl herrschend war, mittheilen werde; doch gestehe ich Dir ehrlich, dass ich keine Lust habe, unserer Kunstgeschichte, darin ohnedies so grosse Verwirrung herrscht, noch mehr unerwiesene Hypothesen aufzubürden. Der Stand der Wissenschaft ist dermalen, trotz der naiven Sicherheit mancher dilettirenden Gelehrten, noch zu sehr im Dunkeln, um aus Analogieen weiter zu schliessen; und nicht minder die Geschichte des Naumburger Domstiftes, um den Bau dieser Theile ausdrücklich vor der Verlegung des Stiftes von Zeitz nach Naumburg (1028) oder — wie ein befreundeter Kunstforscher will — ausdrücklich unter Erzbischof Engelbert (1206—1242) geschehen zu lassen [1]. Nur im Allgemeinen bezeichne ich jenen Styl als der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen (romanischen) in den gothischen (germanischen) angehörig, welche Periode jedoch nicht in so gar enge Gränzen einzuschliessen sein dürfte.

Was das Detail dieser älteren Theile des Naumburger Domes anbetrifft, so ist (im Inneren) ein Pfeiler um den anderen mit den zum Gewölbe empor laufenden Gurtträgern versehen; diese reicher gegliederten Pfeiler haben demnach die Grundform eines kurzen schweren Kreuzes mit acht Halbsäulen an den vier vorspringenden Seiten und in den vier Winkeln. Die Kapitäle bestehen aus leichtem, schön und zum Theil durchbrochen gearbeitetem spät-byzantinischem Blattwerk mit reichgegliedertem Abakus; von den Gurtträgern läuft dieser Abakus des Kapitäles als Gesims an den Wänden fort. Das spitzbogige Gewölbe wird durch schwere, geradlinig profilirte Gurte, welche die gegenüberstehenden Hauptpfeiler verbinden, in quadratische Räume getheilt; letztere sind durch einfache Kreuzgewölbe — ohne Gurte — ausgefüllt; nur in dem, noch zum alten Bau gehörigen Anfange des östlichen Chores (in seinem ersten Quadrat) kommen Gurte, aus einem Rundstab bestehend, vor, seltsamer Weise aber in den Graten des Gewölbes. Die rundbogigen Fenster des Mittelschiffes sind mit einem Rundstab profilirt; an den Seitenschiffen sind neben einander stehende Doppelfenster befindlich. Die aussen, unter dem Hauptdach, hinlaufenden rundbogigen Friese haben zierliche kleine Consolen, auf denen die Rundbögen aufsetzen. Seltsam ist das rautenförmige Fenster mit verschlungener Blume im südlichen Kreuzgiebel. Von den drei vorhandenen Thürmen

[1]) Allerdings das letztere. Vergl. die später folgenden Mittheilungen.

sind die beiden auf der Ostseite die älteren. Bis zur Höhe der Kirche viereckig, gehen sie dann ins Achteck über, mit schlanken Halbsäulchen auf den Ecken, mit mancherlei rundbogigen Fenstern und Gesimsen; das oberste Geschoss ist zierlich gothisch, aber mit consequenter Beibehaltung des Rundbogens. Auf der Westseite ist nur **ein** Thurm, und zwar gen Norden, ausgeführt; dieser hat die grösste Aehnlichkeit mit den westlichen Thürmen des Bamberger Domes, indem sich nämlich auf den Ecken sechseckige, durchbrochene, von Säulen und kleinen Spitzbögen getragene Erker bilden, in denen die Treppen emporlaufen [1]. Endlich noch, als einer der wichtigsten Theile des alten Baues, ist die Krypta zu erwähnen. Sie gehört verschiedenen Zeiten an, und zwar zum Theil augenscheinlich einer noch früheren, als der des gesammten Oberbaues. In diesem ältesten Theile der Krypta, dem Mittelstücke derselben, sind die Gliederungen, am Abakus der Kapitäle, an den einfachen rundbogigen Gurten u. a., noch sehr befangen gearbeitet; die Kapitäle haben noch die Gestalt des abgestumpften Würfels und der an denselben angewandte Blätterschmuck ist ohne sonderliches Relief. Merkwürdig sind an diesen Säulen die sehr verschieden gebildeten Kannelirungen, die an einer Säule selbst dorisch sind. Die anderen Theile der Krypta, gen Osten und Westen, entsprechen dem Oberbau des Schiffes; interessant ist die Art, wie hier stets vier Säulen um einen Mittelpfeiler zusammengestellt sind.

Der Dom besitzt kekanntlich zwei Chöre und diese im späteren, gothischen Style. Was das Alter derselben anbetrifft, so bin ich sehr geneigt, gegen die bisherige Annahme, den westlichen, zwar reicheren, für den älteren zu halten. Die Architektur hat hier, in der Formation des Details, noch etwas Schlichtes und eigenthümlich Strenges; selbst Manches, was das Gefühl noch an den früheren Styl der Uebergangsperiode erinnert. Besonders charakteristisch ist die einfach edle Gestaltung der Fensterrosen und die Art wie die Halbsäulchen, welche die Verzierung der Fensterschmiegen bilden, mit eigenem Kapitäl bedeckt sind, somit nicht unmittelbar in die Bögen übergehn. Beides ist anders an dem Chorschluss auf der Ostseite, welcher um zwölf Fuss über die Krypta hinaus gebaut ist; hier sind namentlich die Fensterrosen bereits willkürlich angeordnet, die Details bereits vollkommen in gothischer Art formirt.

Die Chöre werden durch Zwischenbauten vom Schiff abgesondert. Der auf der Ostseite, leider durch modernes Holzwerk ganz entstellt, ruht auf einer altrundbogigen Säulenhalle; der westliche entspricht wiederum dem Style des Westchores und ist durch reichen Schmuck von Bildwerken ausgezeichnet; er hat, auf der innern Seite, zwei zierliche Treppenhäuser, wo die Stufen der Wendeltreppe von leichten Säulchen getragen werden.

Was den Totaleffekt des gesammten Domes im Innern anbetrifft, so kann ich Dir darüber zur Zeit nichts schreiben; es ist eine Menge geschmackloser hölzerner Einbauten vorhanden, der Ostchor vom Schiff noch ganz und gar durch eine moderne Querwand getrennt, so dass alle Hauptformen der Architektur verdorben werden. Der Dom erwartet noch seine Erneuerung, wie solche dem verwandten Bamberger Dome durch den kunstsinnigen König von Baiern bereits zu Theil geworden ist. —

Unter den im Dome vorhandenen Bildwerken sind bekanntlich die im

[1] Dies gilt nur von dem Untergeschoss des durchbrochenen Baues. Die beiden Obergeschosse desselben sind spät gothisch.

Westchor befindlichen Statuen der Stifter von höchstem kunstgeschichtlichem Interesse; ich freue mich, meine bereits ausgesprochene Ansicht nur bestätigen zu können, dass sie nämlich in naher Verwandtschaft mit denjenigen Statuen stehen, welche sich zu den Seiten des einen Ostportales am Bamberger Dome und eben dort innen, am Ostchore, befinden und dass sie nur eine weitere Entwickelung des an letzteren begonnenen (germanischen) Styles darthun. Für diese Verwandtschaft sprechen auch die auf gleiche Weise gestalteten Baldachine über den Statuen, welche nach Art reicher kirchlicher Architekturen gebildet sind. Näher in das Alter, die Technik und Bedeutung dieser Statuen einzugehn, ist überflüssig, da alles dies in einer sehr verdienstlichen Schrift dargelegt ist: „Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor. Von C. P. Lepsius. Naumburg, 1822." (Erstes Heft der „Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen. Herausgegeben von dem Thüring. Sächs. Verein für Erforschung des vaterländischen Alterthums.") Ich bemerke nur, dass die dieser Schrift beigefügten Umrisse der Statuen, im Ganzen zwar wohlgelungen, im Einzelnen jedoch den Ausdruck der Köpfe, den Charakter und bestimmten Styl der Gewandung nicht ganz wiedergeben. [1]).

Beide Chöre enthalten noch einen grossen Theil der alten Glasgemälde. Besonders zeichnen sich die im westlichen Chore aus, welche noch wesentlich den byzantinischen Typus zeigen, jedoch bereits mit derjenigen Freiheit, welche derselbe im dreizehnten Jahrhundert (z. B. in den Zeichnungen des Scheyrer Mönches Conrad) annahm. Die Glasgemälde im östlichen

[1]) Nach verschiedenen späteren Notizen des Verfassers über die Statuen des Naumburger Domes:

Die Stellung der Figuren ist meist sehr einfach; dabei stehen sie, wenigstens der Mehrzahl nach, leicht, und es drückt sich schon in dieser Körperbewegung inneres Gefühl vortheilhaft aus. Auch die Gewänder fallen einfach, aber die verschiedene Anordnung der Mäntel, besonders wo diese vorn aufgenommen werden, giebt ein reiches Linienspiel. Zugleich ist die Körperbewegung unter dieser reichen Gewandung meist gut gefühlt und wiedergegeben, zum Theil sogar die Körperform unter dem Gewande schon mit Kunst angedeutet. Der Ausdruck der Köpfe ist mannigfaltig, theils zwar noch etwas starr, theils (bei einigen weiblichen Köpfen) bereits sehr anmuthig . . . . .

Reicher Sculpturenschmuck befindet sich an dem frühgothischen Lettner des Westchores. An dem Mittelpfeiler der Eingangsthür desselben ein Crucifix (künstlerisch minder bedeutend), links eine ungemein schön gewandete klagende Maria, rechts Johannes, der auch leidlich gut gearbeitet ist; beide ganz im Styl der Chor-Statuen. Zu beiden Seiten des Portales wird der Lettner durch einen hohen, unter Bogenfeldern hinlaufenden Fries mit Reliefs, welche die Passionsgeschichte zum Gegenstande haben, gekrönt. In diesen Darstellungen ist die Anlage der Gewandung wiederum bedeutend, im Einzelnen selbst grossartig und mächtig. Auch in der Composition sind merkwürdig geistvolle Elemente, doch freilich auch viel Starres. Es ist ein Geist, der mit Kraft und Ernst, selbst nicht ohne regen Formensinn, zur Gestaltung ringt. — Dies ist übrigens nicht minder der Charakter der Chor-Statuen, bei denen die Gewandung (der Anlage nach), die Motive der Geberdung, die Charakteristik im Einzelnen höchst merkwürdig sind, während allerdings der Mangel an feinerem Naturgefühl bei solchen Vorzügen um so störender wirkt. Gleichwohl ist nichts eigentlich Conventionelles wahrzunehmen: — es ist das germanische Formen- und Compositions-Gefühl, welches sich aus den romanischen (den dem Römischen verwandten) Formen loslöst, diesen aber zum Theil sehr grossartige Motive verdankt.

Chor sind dagegen schon im germanischen Styl. Auch dieser Umstand dürfte für das grössere Alter jenes Chores sprechen.

Im östlichen Chore befinden sich ferner zwei sehr bemerkenswerthe



Westchor. Kopf der Maria auf der Hauptseite der Flügelbilder.

Bilder von Lukas Cranach, zwei grosse Altarflügel mit kolossalen Heiligenfiguren auf Goldgrund; naiv anmuthige Frauengesichter und sehr edle und würdige, in trefflichster Charakteristik ausgeführte Männerköpfe. Diese Bilder gehören mit zu den grössten Arbeiten Cranachs und sind namentlich in Bezug auf die Technik, die man bei der gegenwärtigen zweckmässigen Aufstellung in Bequemlichkeit untersuchen kann, sehr interessant; der Meister hat hier mit grosser Leichtigkeit gearbeitet, die Uebermalung ist oft so dünn, dass die Zeichnung vollkommen durchscheint, was übrigens



Westchor. Kopf des Engels aus der Verkündigung.

der Ansicht aus angemessener Ferne keinen Eintrag thut. Die Rückbilder (die ehemaligen Aussenseiten), auf blauem Grunde, sind minder bedeutend und wohl nur Schularbeiten. Leider hatten die Bilder hie und da gelitten und sind nicht auf ganz genügende Weise restaurirt. — Im Westchore steht eine Reihe anderer bedeutender Gemälde niederdeutscher Schule, die zwar zum Theil beschädigt, jedoch durch keine Restauration verdorben sind. Unter diesen erwähne ich zuerst zweier Altarflügel, welche zu einem Altarschreine gehören, der im südlichen Kreuzarme steht. Das Schnitzwerk dieses Schreines ist nicht mehr vorhanden, wohl aber noch der gemalte Untersatz mit den Brustbildern Christi, der Maria und des Johannes; jene Flügel enthalten auf ihren Hauptseiten die stehenden Figuren Christi (mit der Dornenkrone) und der Maria, diese beiden auf Goldgrund, auf den Rückseiten die Verkündigung; das Bild, darauf die Maria befindlich, ist der Länge nach durchbrochen. Es kündigt sich in diesen Bildern ein eigenthümlicher Meister an: die Composition der Figuren ist zwar nicht eben grandios, die Köpfe dagegen von anziehendem, ungemein mildem Ausdruck; die Malerei ist eigenthümlich weich und zart, die Carnation sehr rosig, wohl zu sehr; auch ist etwas Modernes in dem Ausdruck der Köpfe und mehr noch in der Art des Faltenwurfes nicht zu verkennen; das Gesicht der Maria in der Verkündigung ist augenscheinlich cranachisch. Die anderen Bilder (mit Ausnahme einiger minder bedeutenden) bilden zusammen ein Altarwerk. Das Mittelbild, quer durchbrochen, stellt in nicht grossen Figuren die Bekehrung des Saulus vor, mit kecken Rittern, wie sie etwa Cranach malt, und mit weiter Landschaft; ein längliches, darüber zu stellendes Bild, enthält zwei Engel mit dem Schweisstuch von schöner Composition, der Untersatz die Brustbilder der vier Kirchenlehrer; die Flügel enthalten auf der einen Seite weibliche Heilige, auf der anderen den Petrus und Paulus. Diese letzten beiden Apostel sind genau einer Dürer'schen Composition, die in seiner kleinen Passion vorkommt, entnommen; nur sind sie minder kräftig aufgefasst, in den Verhältnissen gedehnter, im Gefälte ein wenig moderner; die Malerei der beiden Köpfe hat ebenfalls Vieles, was an Dürer erinnert. Die eine der beiden weiblichen Heiligen, eine heilige Barbara, ist dagegen ganz eine cranach'sche Figur. Die übrigen Gestalten sind eigenthümlicher und haben Vieles, was an den Meister des vorigen Werkes erinnert; es ist dieselbe weiche, ein wenig moderne Anmuth und ganz dieselbe Art der Malerei, wobei nur jenes allzurosige Colorit einem in Etwas kräftigeren hintangesetzt ist. In Erwägung dieser angegebenen Umstände bin ich sehr geneigt, beide Werke dem jüngeren Cranach zuzuschreiben, und ich möchte ihn selbst für den Meister der oben genannten Vermählung der heiligen Katharina im Merseburger Dome halten; er würde sodann freilich als ein sehr tüchtiger und liebenswürdiger Künstler erscheinen. —

Interessant war es mir, in einem zu den ehemaligen Klostergebäuden gehörigen Nebenraume eine Reihenfolge neuer Gemälde zu sehen, welche demnächst in dem hohen Chore (dem östlichen) des Domes aufgestellt werden sollen. Sie sind im Auftrage des Domherrn von Ambach, während seines Aufenthaltes in Rom in den Jahren 1820 bis 1824, von deutschen Künstlern ausgeführt worden und von ihm testamentarisch dem Dome vermacht. Sie enthalten, Begebenheiten aus dem Leben Christi darstellend, die Hauptlehren der christlichen Religion, und bieten, in gleicher Grösse (4 Fuss 9 Zoll hoch, 3 Fuss 6 Zoll breit) ausgeführt, interessante Ver-

gleichungspunkte dar. Es sind Bilder von Ph. Veit, Fr. Olivier, Eggers Schadow, Vogel, Näcke, Schnorr, Senff und Rehbenitz. Vielleicht wird es Dir anmaassend erscheinen, wenn ich über eine solche Reihe berühmter Namen ein zum Theil so absprechendes Urtheil wage, wie ich es zu thun eben im Begriff bin; aber vergeblich habe ich in den Bildern von Veit, Olivier, Näcke, Schnorr, Senff ein wahrhaftes, innerlich hervorquellendes Leben gesucht, — und der Gedanke muss doch Fleisch werden, wenn ein Kunstwerk auf seine Existenz Anspruch machen will. Die trefflichst studirte Gewandung, deren hier genug zu finden ist, die besten Reminiscenzen an Fiesole, meinetwegen selbst an Raphael, und die möglicher Weise vorhandene Frömmigkeit, die aber nicht zu künstlerischer Begeisterung (man sollte sagen: Begeistung) gediehen ist, alles dies macht noch kein Bild! Die Bilder von Eggers und Schadow haben wenigstens Leben und Wahrheit, letzteres zugleich eine grosse eigenthümliche Anmuth und Harmonie in den Farben; doch auch ihnen noch fehlt diejenige Kraft und Hohheit, welche die Darstellung verlangt. Nur das Bild von Rehbenitz, Christus und der Versucher in der Wüste, ist von grossartiger Wirkung, wenn es gleich an Malerei dem Bilde von Schadow bedeutend nachsteht. —

Die Wenzelkirche von Naumburg, ein confuses Gebäude, welches im Aeusseren mit barocken spätgothischen Verzierungen versehen, im Inneren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts barbarisch erneut ist, besitzt einen wahren Schatz an einem Bilde von Lucas Cranach: Christus, welcher die Kindlein zu sich kommen lässt. Auch dies Bild ist mehrfach besprochen worden. Was den Zauber der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit, — die charakteristischen Eigenthümlichkeiten Cranach's, — anbetrifft, so dürfte er in diesem Bilde vielleicht auf's Gediegenste hervortreten, und Cranach hierin seine besondere Weise wohl am Innigsten ausgesprochen haben. Auch enthält dasselbe eine Reihe charakteristisch verschiedener Weiberköpfe, was eben nicht zu oft bei ihm vorkommt. Die Malerei des Bildes ist in seiner Art trefflich und scheint in den bedeutendsten Theilen wohl erhalten. Da das Bild indess durch Wurmfrass gelitten hatte, so wurde vor einiger Zeit eine Reparatur erfordert, und bei dieser Gelegenheit scheint der Restaurator hie und da ein Uebriges gethan zu haben, was vielleicht minder nöthig gewesen sein möchte. —

Schulpforte, am Fusse der hohen Uferberge der Saale erbaut, hat eine friedlich klösterliche Lage; die Kirche ist wiederum von Wichtigkeit für die Geschichte der deutschen Baukunst. Es ist eine Kreuzkirche in eigenthümlich schlichtem und strengem gothischem Style, mit langem und verhältnissmässig hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen. Doch zeigen sich an gewissen Theilen noch die Ueberreste eines älteren Baues. Die Pfeiler des Schiffes nämlich sind von einfach viereckiger Form, und zwar einer um den andern von länglicher, die Zwischenpfeiler nur von quadratischer Grundfläche. Jene breiteren Pfeiler nun scheinen ursprünglich durch grosse Rundbögen verbunden zu sein, denen die an der nördlichen Wand des Mittelschiffes, unter den gegenwärtigen grösseren gothischen Fenstern noch vorhandenen kleinen, im Halbkreis überwölbten Fenster entsprechen. Die Zwischenpfeiler tragen sodann Bögen von gleichem Diameter, welche den grossen Rundbogen kreuzen und solchergestalt ein spitzbogiges System zu Wege bringen; vielleicht wurden diese Pfeiler erst hinzugefügt, als man, beim Beginn des Neubaues, die Mauern des Mittel-

schiffes erhöhte und eine zu grosse Belastung jener weitgespannten Rundbögen fürchten musste. Denn dass die angegebene Einrichtung nicht im Plane lag, beweist der Umstand, dass in dem späteren, westlichsten Theile der Kirche mehrere gleich starke, quadratische Pfeiler befindlich sind, an denen keine Spur des Rundbogens mehr zu finden ist. Die Deckglieder jener breiteren Pfeiler sind reich gebildet (doch ohne sonstiges Ornament), die der Zwischenpfeiler etwa nur halb so hoch; über jenen setzen, auf Consolen, die Halbsäulen auf, welche die Gewölbgurte tragen; an der Rückseite der Pfeiler, nach den Seitenschiffen zu, laufen diese Halbsäulen bis auf den Boden nieder und durchbrechen die Deckglieder. Das Gewölbe der Kirche wird durch einfach geformte Kreuzgurte gebildet. Die gothischen Fenster des Mittelschiffes sind roh gearbeitet; die Schmiegen von glatt geradlinigem, ungegliedertem Profil, ebenso die Stäbe einfach viereckig profilirt; der obere Theil wird durch mehrere einfache dreiblättrige Rosen ausgefüllt, die jedoch mit den Stäben nicht in organischer Verbindung und Verhältniss stehen. Das Stabwerk der Fenster am Seitenschiff hat ein etwas mehr, mit einem Rundstabe gegliedertes Profil. Von den Streben des Seitenschiffes schlagen schwere Strebebögen nach dem Mittelschiff hinüber. Die Façade ist ziemlich reich, doch im Einzelnen einfach gebildet. Zwei Streben sondern das Mittelschiff von den Seitenschiffen; in der Mitte ein breites, spitzbogiges Portal mit eignem Giebel; drüber ein grosses, spitzbogiges Fenster mit grosser Rose; drüber der hohe, vielleicht, wie aus einzelnen Punkten ersichtlich scheint, im ursprünglichen Plane anders gestaltete Giebel mit hoher fensterartiger Nische mit Sculpturen, und abgetreppter Zinne. Das südliche Seitenschiff hat hier ebenfalls ein zierlich gegliedertes Portal. Der Chor (nach einer Inschrift im J. 1251 angefangen und, nach einer Urkunde, im J. 1268 vollendet) zeichnet sich auf eigenthümliche Weise aus. Hier sind, im Innern, die aus drei starken Halbsäulen bestehenden Gurtträger mit mehreren Umgürtungen und mit zierlich freiem Blätterkapitäl geschmückt. Die Schmiegen und das Stabwerk der Fenster sind reicher profilirt; die vorkommenden Stäbe mit Kapitälchen versehen. Die Rosen sind wiederum ziemlich willkürlich und zwar auf verschiedene Weise angeordnet, im Einzelnen sogar barock, wie es gewöhnlich nur in spätest gothischer Zeit vorkömmt. — Das Innere ist gegenwärtig durch viele schlechte hölzerne Emporen verbaut und entstellt, vornehmlich durch die Orgel, die, in der Mitte angebracht, die ganze vordere Hälfte der Kirche dem Gottesdienste sogar entzieht. Da es bereits von einer bevorstehenden Renovation verlautet, so ist zu hoffen, dass vornehmlich diesen Uebelständen wird abgeholfen und das Ganze in seiner imponirenden Grösse hergestellt werden; auch dürfte sodann die widerwärtige weisse Tünche wohl einer lebendigeren, wärmeren Steinfarbe Platz machen, wie eine solche z. B. so schön bei der Renovation des Regensburger Domes angewandt worden ist.

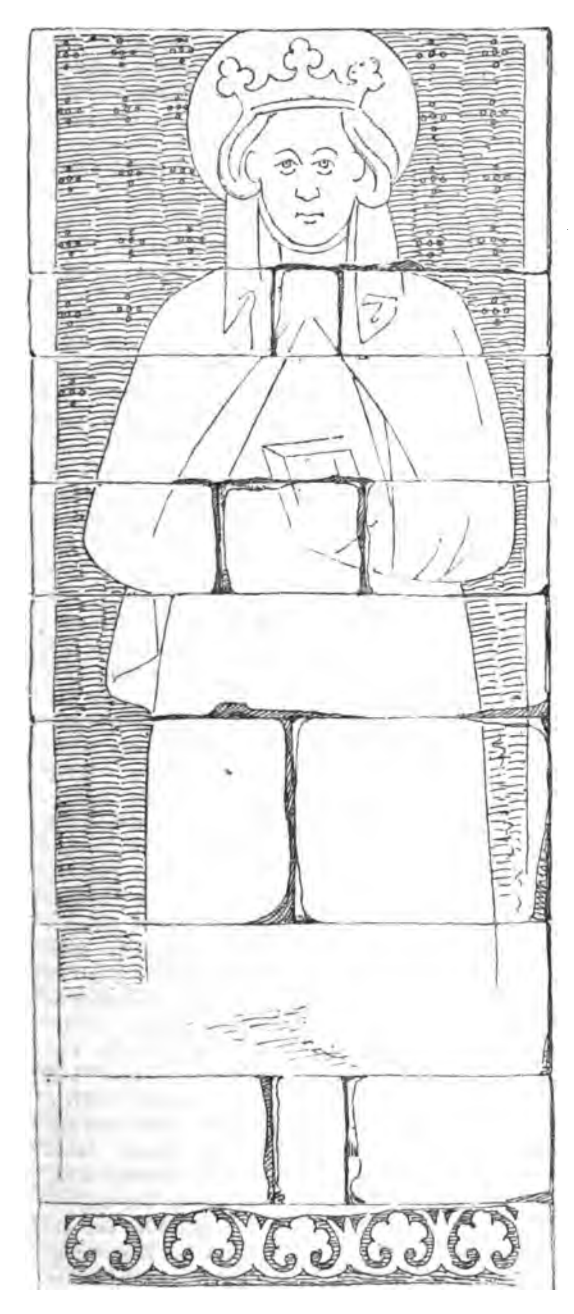
Die Kirche besitzt in ihrem Altargemälde ein interessantes Werk neuerer Kunst. Es ist ein Bild von Schadow und stellt in der Mitte den auferstandenen Heiland, zu den Seiten die Evangelisten Johannes und Matthaeus dar; letzteren besonders als eine grossartige feierliche Gestalt mit ausgezeichnetem charakteristischem Kopfe. In der Carnation ist das gesammte Bild vortrefflich, ebenso steht es in schöner Harmonie; sonst erinnert es auch an das Naumburger Bild, welches ich gestern sahe, und ist vielleicht ein wenig später. Das Bild wirkt an der Stelle, die es einnimmt, auf's Erfreulichste, und würde es, ein wenig höher, vielleicht noch mehr.



Das frühere Altarwerk, ein grosser Schrein mit Schnitzwerk (von nicht bedeutender Arbeit) und mit bemalten Flügeln ist seit der Aufstellung des Schadow'schen Bildes in eine dunkle und dumpfe Kapelle (die sogenannte Evangelistenkapelle) bei Seite gestellt und nicht weiter beachtet worden. Ich liess mir die Flügel ans Licht tragen, und fand an ihnen die Arbeit eines Meisters, der, wenn auch eben nicht vom ersten Range, so doch auf keine Weise einer solchen Verachtung würdig ist. Sie enthalten auf ihren Aussenseiten die Figuren Christi (mit der Dornenkrone) und der Maria, auf den inneren kleinere Darstellungen der heiligen Geschichte, — Erinnerungen an bedeutende Werke älterer Meister, namentlich in der grandiosen Figur der Maria, im Einzelnen sehr anmuthige und innig ausdrucksvolle Köpfe. Die Malerei ist leicht, pastos und breit.

Vorn im Schiff der Kirche hängt ein äusserst merkwürdiges byzantinisches Crucifix. Es ist ein grosses Kreuz von Brettern, mit Leinwand, die einen Gypsgrund trägt, überzogen. Hierauf ist der gekreuzigte Heiland, in kolossalen Maassen, gemalt, an den Ecken die vier Symbole der Evangelisten. In der Zeichnung des Heilandes, dem hängenden Haupte, dem geschwellten Bauche u. a., in dem Gefälte des breiten blauen Schurzes, in der Malerei, die ganz den Miniaturen byzantinischen Styls entspricht, zeigt sich auf den ersten Blick die eigenthümliche Manier und die frühe Zeit, welcher dieses Werk angehört; es dürfte wenig Aehnliches in Deutschland zu finden sein. Doch scheint man von dem grossen geschichtlichen Werthe desselben am Orte keine Ahnung zu haben; denn noch ist es von dem Unrath nicht gereinigt, der bei den Uebertünchungen der Kirche darauf gefallen ist, und die unteren Theile sind zerfetzt und muthwillig zerkratzt.

Memleben, ein Dorf an der Unstrut, besitzt in den Ruinen seiner ehemaligen Klosterkirche ohne Zweifel das wichtigste Beispiel für jene Uebergangsperiode aus dem romanischen (dem sogenannt byzantinischen) in den germanischen (den gothischen) Baustyl. Das noch Vorhandene ist Dir im Wesentlichen aus den Beschreibungen, welche Stieglitz und nach ihm Fiorillo gegeben haben, bekannt; ich wiederhole, dass die massigen Pfeiler im Inneren durch schwere Spitzbögen verbunden werden, dass sie eine quadratische Grundform haben und Halbsäulen an den Zwischenseiten als Träger der einfachen, unter den Spitzbögen befindlichen Gurte, dass keine Spuren von gewölbter Bedeckung, wohl aber noch die Löcher, in welchen die Balkenköpfe der Holzdecke aufgelegen haben, ersichtlich sind und dass somit von Strebepfeilern keine Rede ist. Den Rundbogen zeigen dagegen noch der nunmehr vermauerte Bogen der südlichen Seiten-Tribune, eine kleine Thür auf der Nordseite des Schiffes, und ebenso — zwar nur in einer alten Abbildung, welche die Thuringia Sacra aufbewahrt haben — die Fenster; doch ist das Hauptportal wiederum im Spitzbogen. Die gewöhnliche Annahme setzt dies Gebäude in die Zeiten Heinrich's I. oder Otto's I. zurück, da das Kloster gegründet wurde; doch scheinen mir sowohl das, für so frühe Zeit bisher noch unerwiesene Spitzbogensystem, die dem Princip nach leichtere (aus Platte und Kehle bestehende) Form der Kapitäle der Halbsäulen, die gesammte zwar schlichte, aber sehr gediegene Technik, als nicht minder die eckig dreiseitige (nicht halbrunde) Grundform des Chorschlusses, das zierlich formirte rundbogige Gesims im Aeusseren desselben, insbesondere aber das eigenthümlich leichte Verhältniss in den noch wohlerhaltenen Säulen und Gewölben der Krypta und die



zierlich geschmackvollen, leicht stylisirten Blätterkapitäle an ersteren, einer solchen Annahme widersprechend. Der Unterschied zwischen der zwar reich aber ungemein roh verzierten Quedlinburger Schlosskirche, die ich unbedenklich für ein Werk der ersten Zeit der sächsischen Kaiser halte, und zwischen dieser Klosterkirche von Memleben ist allzugross, als dass man beide für Werke einer Zeit, und gar, wie es hier doch der Fall sein müsste, für Werke Einer Schule gelten lassen kann. Die letzgenannte gehört, wie ich oben erwähnte, jener merkwürdigen Uebergangs - Periode an, welche noch so viel Räthselhaftes für uns hat, und bildet, in Bezug auf die vorherrschende Schlichtheit der sonst reicher dekorirten Details und in Bezug auf den Mangel des Gewölbes, vielleicht eins der ersten Beispiele des Ueberganges.

Wenn nun das Gebäude selbst nicht der Ottonenzeit angehört, so müssen natürlich auch die Malereien, welche die dem Inneren des Mittelschiffes zugewandten glatten Seiten der Pfeiler verzierten und die man ebenfalls einer so frühen Periode zu vindiciren beliebt, aus späterer Zeit herrühren. Sie sollen, eine Figur



an jedem Pfeiler, Männer an der Nord- und Frauen an der Südseite, die königlichen Stifter des Baues vorgestellt haben und waren merkwürdiger Weise nicht auf einen Kalkbewurf oder dergl., sondern unmittelbar auf den Stein (einen röthlichen Sandstein) gemalt. Leider jedoch sind sie gegenwärtig durch das Wetter fast so gänzlich abgewaschen, dass nur schwache Spuren noch zu erkennen sind, die indess, wenn man sie anfeuchtet, ein wenig deutlicher hervortreten; die Hauptumrisse der Figuren lösen sich dann noch zum Theil von dem dunkleren Grunde; hie und da zeigen sich noch einzelne Linien der Gewandung und der Gesichtstheile, so wie einzelne Spuren des farbigen Anstriches. Aber auch in diesen schwachen Spuren glaube ich ebenfalls den Styl einer späteren Zeit als den der byzantinischen Periode (der bei uns im zehnten Jahrhundert sogar noch halb karolingisch ist) zu erkennen, namentlich in einer gewissen modischen Weise des Costüms und den zum Theil sehr schlanken Taillen, was wesentlich erst mit dem dreizehnten Jahrhundert hervortritt, während ältere Darstellungen gemeinhin, bei aller typischen Erstarrung, noch etwas antik Ideales

in der Gewandung haben. Doch sind wiederum die einzig deutlich erhaltenen Züge in dem Gesicht einer mit dem Heiligenschein geschmückten Fürstin noch in strenger byzantinischer Weise, nicht in der weicheren, mehr gemüthlichen des germanischen Styles; so dass ich, in Erwägung dieser zwar sehr einzelnen, doch nicht unsicheren Umstände, geneigt bin, die Malereien ebenfalls der Uebergangsperiode, d. h. in Bezug auf sie: der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, zuzuschreiben.

Freiburg an der Unstrut bietet in seiner Kirche ein seltsames Gemisch von allerlei Baustylen des deutschen Mittelalters dar; interessant sind jedoch nur die älteren Theile, die beiden Thürme auf der Westseite und das Querschiff, welche wiederum der Uebergangsperiode angehören. Die Thürme, nach unten viereckig, gehen nach oben ins Achteck über und sind mit zierlichen Halbsäulchen auf den Ecken und rundbogigen Gesimsen geschmückt. An den Fenstern der Thürme ist merkwürdig, dass im südlichen spitzbogige unterhalb der rundbogigen vorkommen, also früher gemacht sind, als diese. Die Details der Fenster sind schlicht profilirt. Der unter und zwischen den Thürmen befindliche Theil des Inneren der Kirche hat massige, gegliederte Pfeiler mit Halbsäulen und runde und spitzige Bögen; es scheinen schon hier verschiedene Bauzeiten durch einander zu spielen; ebenso steht auch die westlich vorgebaute alt spitzbogige Vorhalle durchaus in keiner organischen Verbindung mit dem Hauptbau. Das Querschiff hat im Innern, im Gewölbe, ebenfalls den Spitzbogen, an den nach aussen gewandten Theilen — den Bögen der Seiten-Tribunen, Fenstern und Thüren — den Rundbogen; es enthält im Aeussern zierlich ausgebildete Details, namentlich was die Verzierung der Giebelfelder anbetrifft. Auch der Thurm über der Mitte des Kreuzes ist in gleichem Style. Der Chor ist im reinen Spitzbogenstyl und zwar, namentlich im Aeusseren, recht artig und zierlich gebildet. Das eigentliche Schiff der Kirche gehört in die spätgothische Zeit; es enthält ganz rohe achteckige Pfeiler und Seitenschiffe, die dem Mittelschiff an Höhe gleich sind. Merkwürdig jedoch ist, dass man unter dem Kranzgesims der Aussenmauern des Schiffes denselben rundbogigen Fries, welcher am Querschiff und am Untergeschoss der Thürme hinläuft, fortgeführt hat, doch so, dass er von den Strebepfeilern unregelmässig unterbrochen wird und sich den älteren Theilen der Kirche, wie die gesammten Mauern des Schiffes, ohne organische Verbindung anschliesst. Möglicher Weise benutzte man hiezu die vorhandenen Steine vom Friese der älteren Mauern des Schiffes. — Im südlichen Kreuzarme, hoch zwischen den Fenstern, hängt ein altes Bild späterer deutscher Schule, das nicht gerade schlecht zu sein scheint, über das sich jedoch, bei der höchst ungünstigen Stellung, nichts Näheres sagen lässt.

Hoch über der Stadt liegt das alte Schloss von Freiburg. Bei schon einbrechender Dämmerung — die Zeit erlaubte keinen längeren Aufenthalt — wanderte ich den steilen Pfad hinauf; oben lag die herrlichste, gemach verdunkelnde Landschaft, aus der nur die Windungen der Unstrut hervorleuchteten, zu meinen Füssen hingebreitet. In dem Hofe des wenig bewohnten Schlosses war es schauerlich einsam; durch viele lange Gänge führte man mich zu der Schlosskapelle, die ich, wenn auch nur flüchtig, zu sehen gewünscht hatte. Diese Kapelle gehört mit in die Reihe jener interessanten kleinen Bauwerke romanischen Styles, deren sich verschiedene

auf alten Schlössern, als zu Eger, Landsberg, Nürnberg u. a. O., finden, indem man zwei entsprechende Räume, den untern von schwereren, den obern von leichteren Verhältnissen, übereinandergebaut und dieselben durch eine viereckige Oeffnung in der gewölbten Decke des unteren verbunden hat. Die Oberkapelle zu Freiburg ist von höchst zierlicher Construction. In der Mitte steht ein Bündel schlanker Säulen von dunklem Marmor, — vier um einen leichten viereckigen Pfeiler geordnet und mit reichen Blätterkapitälen geschmückt, — von dem sich breite Gurte im Halbkreisbogen nach den gegenüberstehenden Wänden hinüberschlagen; diese Gurte sind mit einer Verzierung von hängenden, rundbogig geformten Zacken, versehen. Zwischen diesen Hauptgurten bilden sich vier kleine Kreuzgewölbe; an den Wänden stehen einzelne, jenen erstgenannten ähnliche Marmorsäulen. Jenem Säulenbündel entspricht aber in der Unterkapelle, in die man durch eine Oeffnung der erwähnten Art hinabschaut, nicht eine ähnliche Einrichtung; dasselbe ruht vielmehr auf einem starken Gurtbogen (mit gleicher Zackenverzierung), der von zwei festen, zu den Seiten stehenden Säulen getragen wird.

(Nach meinem Notizbuche von 1834.)

Die Gemälde im Dome von Meissen, — dessen Architektur uns durch Schwechten[1]) so vortrefflich dargestellt ist, — besichtigte ich mit dem Buche von Hirt „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag" (Berlin, 1830) in der Hand. Auch mich fesselte ganz besonders das grosse Altargemälde im Chore, welches in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Flügeln den Joseph und einige Apostel darstellt und von Hirt dem in der Eyck'schen Schule gebildeten Fr. Herlin von Nördlingen zugeschrieben wird. Der einfach grossen Anlage des Bildes, der lebendig naturgetreuen Charakteristik, der „unvergleichlichen Grazie und Anmuth" in dem Kopfe des Christkindes musste ich dasselbe Lob zollen, wie der ehrwürdige Geleitsmann, dessen Weisungen ich folgte. Die grossartige Gewandung schien mir der Art des Hubert van Eyck, — besonders der des Gott-Vater auf dem Genter Altarbilde, — und vielleicht noch mehr dem Style der altkölnischen Schule zu entsprechen; die Arbeit im Nackten höchst auffallend nach Eyck'scher Art, nur nicht ganz so fein; die Haare in der Behandlung ein wenig dicker, conventioneller: die Kleiderstoffe, besonders das Pelzwerk, ohne sonderliche Charakterisirung. Die schmachvolle Uebermalung des Madonnenkopfes, den Hirt früher unberührt gesehen hatte und dessen einstige Schönheit er kaum genug zu preisen weiss, rief auch in mir die lebhafteste Entrüstung hervor.

Nicht minder zogen mich die Cranachischen Gemälde an, zunächst das über dem Hauptaltare vor dem Chore des Domes, welches auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi und darunter, nach altsymbolischem Bezuge, die Opferung Isaac's und das Wunder der ehernen Schlange, auf den Innenseiten der Flügel die Auffindung des heiligen Kreuzes, auf der Aussenseite den leidenden Christus und Maria, auf einem zweiten Flügelpaare die Symbole der Evangelisten darstellt. Bei der Kreuzigung erschien mir besonders die Gruppe der Maria sehr schön, höchst grossartig aber die der

[1]) Und später durch Puttrich.

Opferung Isaac's: Abraham in lebhaft bewegter Geberde; der Engel, statt des Armes, geradezu das Schwert fassend; Isaac knieend im weissen Opfergewande, das in grossen Falten niederfällt. Das bei dieser Gruppe befindliche Bild des Donators sehr ausgeführt, wie es sonst nicht in Cranachs Art. Unter den vor der Schlange Knieenden ein Kopf, in Cranachs



Kopf des Christkindes, aus dem Altargemälde im Chor.

Manier gemalt, sonst aber gänzlich aus dem Flügelbilde des Genter Altarwerkes, den Einsiedlern von J. van Eyck (im Berliner Museum), entnommen, — nur zur Hälfte sichtbar, mit wildem Blick und wüstem Haar. Hirt nimmt Antheil des jüngeren Cranach an diesem Bilde an. Den Einfluss dieses Künstlers meinte auch ich in mannigfachen Aehnlichkeiten mit meinem Naumburger und Merseburger Meister erkennen zu dürfen, besonders in der Maria und dem Engel aussen, in einzelnen der kleinen Frauen-

köpfe auf den Innenseiten der Flügel, auch in andern Nachahmungen andrer Meister.

Sodann das Gemälde in der Begräbnisskapelle Herzogs Georg des Bärtigen: der leidende Christus zwischen Maria und Johannes, darüber ein Chor von Engeln; Donatoren und Heilige auf den Flügeln. Hirt hält das ganze Werk für eine Arbeit des jüngeren Cranach, was mir bedenklich schien. Die Engelchen des Mittelbildes, kleine nackte Genien, fand ich denen ähnlich, welche über der Vermählung der heiligen Katharina im Merseburger Dome schweben, aber ungleich anmuthiger, sehr an die Kinder in dem schönen Bilde der Wenzelkirche zu Naumburg erinnernd. Maria und Christus, die erstere zwar sehr schön, erschienen mir in auffallend andrer Manier als der des älteren Cranach. Der neuerlich erfolgten Restauration des Werkes konnte ich kein sonderliches Lob spenden.

VORSTUDIEN ZUR ARCHITEKTUR-GESCHICHTE.

I.

ÜBER DIE RÖMISCH-CHRISTLICHEN BAUSYSTEME.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, Nro. 41, ff.)

1. Gewölbe und Säule in der antiken Baukunst.

Die griechische Baukunst enthält die vollkommenste Ausbildung der Säule, welche ein gerades Gebälk trägt. Hier ist, mögen die Verhältnisse des Gebäudes schwer oder leicht sein, stets vollkommenste Harmonie zwischen dem Tragenden, dem Getragenen und demjenigen Theile, welcher, als der Vermittler zwischen beiden, das eigentliche, geschlechtliche Erkennungszeichen des Baustyles ist, — dem Kapitäle.

Das Gewölbe war den Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst unbekannt; oder wenn sie dasselbe kannten, so vermieden sie es absichtlich, als den ausgebildeten Formen ihres einfach geradlinigen Systemes widersprechend. Damit wir indess ahnen können, wie die Griechen, — falls ihnen das Geschick eine längere Jugend vergönnt hätte, — auch in diesem Bausystem ihr feines und edles Gefühl für schöne Form würden offenbart haben, so sind uns (zu Athen, in der Nähe des Windethurmes) einige wenige Bogenstellungen aufbewahrt worden, welche in den Profilirungen ihrer Kämpfergesimse noch ächt griechischen Geist athmen und welche in der Art, wie die Archivolten durch feine geradlinige Gesimse eingerahmt sind, Alles hinter sich zurücklassen, was von den Römern im Bogen erbaut ist [1]).

Als das älteste urkundlich bestätigte Denkmal des Gewölbebaues, und zwar im Keilschnitt, gilt die Cloaca maxima zu Rom, aus der Zeit des Tarquinius Priscus [2]); mehrere etruskische Befestigungen zeigen gleichfalls, wenn auch der Zeit nach nicht so bestimmbar wie jenes, die frühe An-

[1]) Stuart: die Alterthümer von Athen, Lief. XV. pl. III. *Inwood: The Erechtheion of Athens, p. 156.* Einzelne ähnliche Bögen hat man neuerdings auch an andern Orten Griechenlands, namentlich auf Delos, entdeckt. — [2]) Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell, I. S. 151; wo die Beweise für das angegebene Alter der Cloaca maxima gegen neuere Zweifel.

wendung dieser Construction in Italien: wir werden mithin die Erfindung derselben als eine altitalische in Anspruch nehmen, und eine direkte Fortbildung der den pelasgischen Völkern eigenen Thesaurenform darin erkennen dürfen. Denn wenn auch die bis jetzt noch nicht untersuchten Schutthügel von Babylon, diesem Hauptsitz des Backsteinbaues, künftig, wie einzelne Gelehrte zu vermuthen fast geneigt sind, an diesem Ort eine noch ältere Anwendung des Gewölbes zu Tage fördern sollten, so wird sich doch schwerlich ein Zusammenhang zwischen jenen fernen Asiaten und den Völkerschaften Italiens nachweisen lassen.

Im Römischen Volk aber lebte nicht, wie in den Griechen, ein eigenthümlicher Kunstsinn, welcher sich zu einer freien, selbständigen Entwickelung durchgearbeitet hätte; ihr Element war das Praktische, dasjenige, was sich auf Nutzen und auf Genuss bezog. Sie waren Meister in der Anlage von Heerstrassen, Häfen, Brücken und Wasserleitungen, unübertroffene Meister in der Einrichtung alles dessen, was zu den Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten des Lebens gehört[1]). Jener Mangel an eigenthümlichem Kunstsinn zeigt sich nicht sowohl darin, dass sie überhaupt eine fremde Kunst zu der ihrigen zu machen suchten, als vielmehr in der Art, wie sie die fremde Kunst auffassten. Was bei den Griechen aus dem Leben des Volkes, aus innerem Bedürfniss hervorgegangen war, das ward bei ihnen der Gegenstand einer vornehmen Prachtliebe, einer willkürlichen gelehrten Kennerschaft; was bei den Griechen unmittelbare, lebendige, organische Form war, das ahmten sie als ein Gegebenes nach, berechneten, construirten es. Betrachten wir z. B. das dorische Kapitäl, wie es von den Griechen und wie es von den Römern gebildet worden ist. Bedeutend und wirkungsreich in ihrer grösseren Ausladung, elastisch widerstrebend gegen den Druck des Gebälkes zeigt sich die Linie des Echinus bei den Griechen; bedeutungslos und nüchtern, nicht widerstrebend, nicht tragend jene, durch einen willkürlichen Zirkelschlag gebildete Linie bei der römischen Form.

Somit ist es leicht erklärlich, dass bei den Römern die Baukunst sich nicht eigenthümlich durchbildete, obgleich sie ein eigenthümliches Princip für dieselbe besassen; dass sie später, als sie die Schönheit und das Ebenmass der griechischen Säule kennen gelernt hatten, die letztere als einen wohlanständigen Schmuck ihrem Gewölbebau hinzufügten; dass sie endlich als die von ihren ästhetischen Gesetzgebern sorglich eingehegte Kunst dennoch in Willkür ausartete, beide verschiedenartige Elemente geradezu vermischten, an die Stelle des Architravs einen Bogen über die griechische Säule setzten.

Wenn indess die Römer auf der einen Seite jenes feinen Gefühls für die Form entbehrten, so ist dessen ungeachtet ihre Baukunst doch im Besitz eines eigenthümlichen Charakters, und zwar dessen, welcher sie zu Herren der Welt gemacht hat. Und diese Grösse und Majestät in der römischen Baukunst ist durch eben denjenigen Theil, den sie nicht von den Griechen erlernten, der ihnen bereits früher eigen war, durch den Gewölbebau zu Wege gebracht.

Griechische Riesenbauten, wie der Dianentempel zu Ephesus, der Jupitertempel zu Agrigent, enthalten nur Vergrösserungen ihrer für mittlere Verhältnisse berechneten Formen; sie wirken wesentlich durch die Masse

[1]) Das beweisen insbesondere die neuesten Ausgrabungen in Pompeji.

des Gesteines. Die grossen Säle in den Riesenbauten der Aegypter haben sogar (was eben in der Construction mit geraden Steinbalken liegt, die keine bedeutende Entfernung der Stützen zulassen) etwas Beklemmendes und Drückendes. Anders bei den Römern. Hier steigt über dem weiten Raum der Rotunde ein freies, kühnes Kuppelgewölbe empor; hier spannt sich über die Seitenmauern des Langbaues ein leichtes Tonnengewölbe; hier wölben sich stolze Bogen, den siegreich heimkehrenden Imperator zu begrüssen; hier erheben sich Arkaden über Arkaden, um Amphitheater frei aufzuführen, die ein ganzes Volk zu fassen vermögen.

Freilich sind bei diesen Bauwerken die Theile des griechischen Systemes, Säule und Gebälk, welche sich ihren wechselseitigen Beziehungen gemäss ausgebildet hatten, gewissermaassen willkürlich angewandt und haben in der Regel keinen wesentlich constructiven Zweck; doch müssen wir wiederum zugeben, dass sie bei den besseren Gebäuden der Construction nicht ohne eine gewisse Feinheit untergeordnet sind. So dienen die Säulen im Pantheon dazu, den breiten Raum der Nischen minder augenfällig zu machen; so das über ihnen hinlaufende fingirte Gebälk, den Raum bis zur Kuppel auf gleiche Weise angenehm zu theilen. So werden Halbsäulen und Pilaster sammt ihrem Gebälk bei Triumphbögen und Amphitheatern angewandt, um, was ein Bedürfniss des Auges ist, dem Bogen einen rechtwinkligen Einschluss zu geben; zugleich dienen dieselben hier noch zu einer Verstärkung der Pfeiler. Grössere Willkühr ist es, wenn bei den Triumphbögen diese Säulen völlig frei aus der Mauer hervortreten, oder wenn die Mauern innerer Tempelräume auf gleiche Weise mit Säulen geschmückt werden, welche als Träger von Statuen dienen sollen. Dieser Umstand hat in der Regel ein widerwärtig verkröpftes Gebälk über den Säulen zur Folge, eine der unangenehmsten Ausartungen antiker Baukunst.

Constructiv hingegen und nicht mehr als äusserlich hinzugekommene Zierde erscheinen diese freistehenden Säulen mit vorgekröpftem Gebälk in dem Friedenstempel und in dem Hauptsaale der Thermen Diocletian's (jetzt Maria degli angeli) zu Rom[1]): auf ihnen nämlich ruhen die Gurten oder vielmehr die Kanten der Kreuzgewölbe, mit welchen jene Hallen bedeckt sind; die Mauern hinter den Säulen dienen nur als die Widerlagen der Gewölbe. Mich dünkt, es ist dieser eigenthümliche Gebrauch der Säulen bereits als Vorspiel mittelalterlicher Bausysteme anzusehen.

Zugleich aber, eben mit den Zeiten des Gallien und Diocletian, tritt eine noch grössere Willkür und ein vollständiger Beginn der Auflösung des antiken Systemes ein. So sehen wir, in den Thermen des Diocletian, zwischen den Fenstern Säulen dreifach übereinandergestellt, deren oberste statt des Gebälkes nur schräge Giebelgesimse tragen; Säulen, welche das Kranzgesims tragen und auf Consolen ruhen, an Diocletians Palast zu Spalatro und an einem Thor aus Galliens Zeit zu Verona; gewunden canellirte Säulen an demselben Thor; endlich, was das Bedeutendste ist, freie Bogenstellungen auf Säulen, und zwar unmittelbar auf dem Kapitäl derselben aufsetzend, in Diocletians Palast[2]). In dieser Verbindung von Säule und Bogen, in dieser frei phantastischen Benutzung antiker Elemente ist, mitten

[1]) *Desgodets: les édifices antiques de Rome, pl. VII, XXIV.* — [2]) *d'Agincourt: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc.; Architecture pl. II, III. Adams: Ruins of the Palace of Diocletian at Spalatro.* Hirt: Geschichte der Baukunst bei den Alten pl. XIV, 25.



im Verfalle der alten Kunst, der Beginn einer neuen, welche sich im Mittelalter auf eigenthümliche Weise durchgebildet hat, noch bestimmter ausgesprochen.

Dass diese Annahme nicht willkürlich ist, nicht vielleicht nur auf Zufälligkeiten beruhend, das beweisen gleichzeitig andere Umstände, welche der Geschichte der römischen Staatseinrichtungen angehören und zu denselben Resultaten führen. In dem von Diocletian eingerichteten Amte der Defensoren in den Städten (welche den Schutzvögten des Mittelalters verglichen werden), in der gleichzeitigen Sonderung der Städte, in der Einführung des Verhältnisses des Gutsherrn zu den Colonen, in der Organisation einer ganz in Stahl gehüllten Ritterschaft u. s. w. erscheinen nicht minder Vorzeichen gewisser mittelalterlicher Einrichtungen[1]). —

Noch ein anderer Umstand verhinderte es, dass jene Durchbildung eines Bausystemes, dessen Hauptelemente Gewölbe und Säule sind, nicht schon bei den Römern Statt fand: der furchtbare moralische Verderb, welcher sich des Volkes bemächtigte und dasselbe in die Hände wahnsinniger Despoten, wildester Anarchie und endlich eingedrungener Barbaren lieferte. Solche Zeiten eignen sich nicht für die Entwickelung einer neuen Kunst. Einzelne Ruhepunkte, wie namentlich die Regierung Hadrian's, waren ebensowenig im Stande, neue Lebenskraft in die Adern der Kunst, als wie des gesammten Staates, zu giessen; und die Werke, welche der Kunstsinn jenes Fürsten hervorgerufen, wurden von seinen Nachfolgern keineswegs überboten.

Und dennoch! wenn wir gleich in den Kunstbestrebungen dieser Zeit nicht mehr die Fähigkeit sehen, gewisse neu erscheinende Elemente ihrer Bedeutung nach zu verarbeiten, so müssen wir auf der andern Seite wenigstens die Lebenskraft und die Lebensfülle der griechischen Kunst bewundern, welche sich so lange, unter so wilden Stürmen, erhalten konnte; freilich ist sie mehr und mehr in äusserlicher Nachahmung befangen, freilich artet die Reinheit der Formen mehr und mehr in Schwulst und Ueberladung aus. Doch erst in den Gebäuden aus Diocletian's Zeit sehen wir, neben manchem Phantastischen in der Erfindung, gewisse Formen auftreten, welche barbarisch zu nennen sein dürften[2]); erst hier werden die Formen des Ornamentes, wie häufig dasselbe auch angewandt sei, mager und flach. Und erst in der Zeit Constantin's bemerken wir einen gewissen Mangel in der Technik und eine, nicht sowohl dürftige, als rohe Einfachheit, welche an die Stelle der früheren Ueberfülle des Details tritt. Das beweist, z. B. eine Vergleichung derjenigen Ornamente seines Triumphbogens zu Rom, welche von dem Trajanischen entnommen sind, mit den zu Constantin's Zeit gearbeiteten[3]). In ihren Hauptformen aber verräth die Architektur auch noch in diesen Monumenten ihren hohen Ursprung und erscheint edel und wohlverstanden[4]). Ich glaube endlich nicht mit Unrecht zu behaupten, dass, ob freiwillig oder gezwungen, die Architektur im Detail

[1]) F. Ch. Schlosser: Universalhist. Uebersicht der Geschichte der alten Welt, Bd. III, Abthl. 3, S. 9, 16, 413. — [2]) Dahin rechne ich z. B., in Diocletian's Palast zu Spalatro, gewisse Glieder in den Gesimsen mit schrägem, ungeschwungenem Profil und mit einer Zikzak-Verzierung. — [3]) *d'Agincourt. Arch. pl. II. 10—15.* — [4]) Raphael und Castiglione an Leo X, in der Beschreibung von Rom I, 270.



dieser rohen Einfachheit bedurfte, wenn sich dasselbe, nach dem styllosen Umherschweifen der letzten Zeit, wieder zu strengeren Formen bilden sollte [1]).

2. Die christliche Basilika.

Mit Constantin (306—337) beginnt die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst. Er machte, das Bedürfniss der Zeit wohl verstehend, das Christenthum zur Staatsreligion und begründete so für die heilige Baukunst mit verändertem Zweck eine neue Richtung; zugleich wurde, in den unter ihm ausgeführten Bauwerken, die Anwendung des von Säulen getragenen Rundbogens, die bisher nur ausnahmsweise vorkam, allgemein. Freilich ging, wenn auch nicht der Sinn für grossartige Anlage, so doch die von früherer Zeit überlieferte Technik immer mehr und mehr verloren, und wir sehen in den nächsten Jahrhunderten unzählige Gebäude, was insbesondere Säulen und sonstigen Schmuck anbetrifft, von dem Raube und den Trümmern antiker Meisterwerke errichtet.

Der antike Tempel, wie er durch die Griechen (um nicht zu den Aegyptern hinaufzusteigen) vorgebildet und von den Römern nachgeahmt war, bestand in der Regel aus einer Celle, einem Raum von geringer Weite, welche die Wohnung des im Steinbilde verkörperten Gottes war und wozu zunächst nur der Priester (nicht eigentlich — oder doch nur ausnahmsweise — die Gemeinde) den Zugang hatte. Hier wandte die Baukunst ihre vornehmste Sorgfalt auf eine würdige Ausschmückung der Aussenseite, und die drei Säulenordnungen, welche den Kreis dieses Bausystemes vollkommen abschliessen, waren ihr Ergebniss. Anders bei der christlichen Kirche. Sie musste einen möglichst weiten Raum enthalten, um eine grosse Versammlung zu gemeinschaftlichem Gebet, zu gemeinschaftlicher Erbauung und Gedächtnissfeier in sich aufzufassen; sie musste durch ihre unmittelbare Umgebung das Gemüth des Einzelnen emporziehen und heiligen.

Es ist natürlich, dass die christlichen Gemeinden bereits in den ersten Jahrhunderten ihrer Entstehung, ehe das Christenthum eine öffentlich anerkannte Religion ward, eigener und von dem übrigen Verkehr abgesonderter Versammlungsorte bedurften. Grossentheils indess können dies nur Räume in Privatwohnungen gewesen sein; doch mögen die Christen an Orten, wo die Verfolgungen weniger heftig waren, schon damals öffentliche Gebäude zu diesem Zweck gehabt haben. Das beweist unter andern der Umstand, dass Constantin nicht nur überhaupt viele Kirchen aufführen, sondern auch die in der vorhergehenden Verfolgung zerstörten neubauen liess [2]). Dahin kann man ferner die Kirche von Nicomedien rechnen, deren Zerstörung Lactantius erzählt; dahin die von Bischof Paulinus von Tyrus in dieser Stadt gebaute Kirche, welche Eusebius [3]) beschreibt. Auch kommen aus der Zeit vor Constantin bereits eigenthümliche Benennungen für diese Versammlungsorte vor, als Kirche (*ecclesia*), Bethaus (*oratorium*, *ἐντήριον*), Versammlungshaus (*conventicula*), Haus des Herrn (*dominicum*, *κυριακὸν*) u. s. w. [4]).

[1]) Diese Bemerkung trifft insbesondre die, bereits dem vierten Jahrhundert zugehörige Form des korinthischen Kapitäls mit ungezackten, einfachen Schilfblättern, wie solche z. B. in S. Paul bei Rom vorkommt. — [2]) *Eusebius H. E.* X. 2. — [3]) *Ib. X. 4.* — [4]) Vergl. Platner: Roms Basiliken und Mosaiken; in der Beschreibung der Stadt Rom I, S. 417.

Als Constantin im Anfange des vierten Jahrhunderts dem Christenthum bürgerliche Rechte und Vorrechte gab, als er und seine Nachfolger dessen Cultus mit orientalischem Pomp ausstatteten, konnte jenes Bedürfniss seine vollkommene Befriedigung finden. Man begann aufs Eifrigste den Bau christlicher Kirchen; natürlich aber nicht nach plötzlich ausgesonnenen neuen Plänen, sondern nach dem Vorbilde derjenigen bereits bekannten Gebäude, welche, was hier wesentlichstes Bedürfniss war, zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge dienten, — nach dem Vorbilde der Basiliken. Auch weihete man nicht selten antike Basiliken zu diesem heiligen Gebrauch.

Die Basiliken[1]) (Königliche Hallen) so genannt von dem Archon Basileus, dem atheniensischen Oberrichter, welcher in der Basilika von Athen Gericht hielt, dienten bei den Römern sowohl zu Gerichtssälen, als zu Börsen für den Verkehr der Kaufleute. Sie hatten zumeist $^1/_3$ bis $^1/_2$ der Länge zur Breite und waren in der Regel der Länge nach in 3 Schiffe getheilt. Das mittlere Schiff, dreimal so breit als die Seitenschiffe, war von diesen durch Säulenstellungen getrennt und erhub sich über dieselben und über die, durch eine zweite kleinere Säulenstellung gebildete Gallerie, so weit, dass es durch Fenster von oben eigenes Licht bekam. Im Hintergrunde des Gebäudes, in einer halbkreisrunden Vorlage, befand sich das Tribunal, auf der Vorderseite häufig eine Vorhalle (*Chalcidicum*). Die Lage der Basilika war (von Ost nach West) mit der längeren Seite gegen Mittag, um im Winter möglichst Wärme aufzunehmen. — Die auf uns gekommenen kleinen Basiliken von Utricoli und von Alba am Fuciner-See sind ohne die genannte Gallerie. Die berühmte Basilika des Paulus Aemilius erscheint auf dem kapitolinischen Plane mit einer doppelten Säulenstellung auf jeder Seite des Mittelschiffes und mit einer dreifachen vor dem Tribunal[2]); zugleich auch ohne Seitenmauern[3]), was indess öfter bei den antiken Basiliken der Fall war.

Die christlichen Basiliken[4]), — für welche dieser Name des Königlichen Hauses, als wohl passend, beibehalten wurde[5]), — wichen in wesentlichen Punkten nicht von ihrem Vorbilde ab; sie behielten dieselbe Lage von Ost nach West[6]). Nur vermehrten sie den Plan desselben häufig durch die Einführung eines Querschiffes, welches in der Breite des Langbaues oder um ein Weniges über dessen Seitenmauern hervorragend, die Tribune von dem übrigen Theil der Kirche sonderte, und dessen Anwendung die schöne Form des Triumphbogens am Ende des Mittelschiffes zur Folge hatte. Eine einfache Symbolik, dem Grundplan auf solche Weise die Gestalt eines Kreuzes zu geben, — vielleicht auch das Bedürfniss einer grösseren Ausdehnung des Sanctuariums — scheint die Veranlassung zu dieser Abänderung. Wir betrachten die einzelnen Theile der christlichen

[1]) *Vitruv V, 1; VI, 5. Ciampini opera I, p. 7.* Hirt: Geschichte der Bauk. III, S. 180; T. XXII. K. O. Müller: Archäologie der Kunst S. 342. — [2]) *Piranesi: antichità Romane I, pl. II, 51. Rossini: I sette colli di Roma pl. VI.* — [3]) So auch auf einer Münze bei Ciampini, I, T. XXI, 4. — [4]) Vergl. Ciampini a. a. O. Platner a. a. O. — [5]) *Isidorus orig. lib. 5: Basilicae prius vocabantur regum habitacula, nunc autem ideo Basilicae Divina Templa nominantur, quia ibi regi omnium Deo cultus et sacrificia offeruntur.* — [6]) Eine genaue Orientirung scheint indess bei den alten Basiliken Roms gar nicht durchgeführt. S. Clemente und die Laterankirche liegen mit ihren Façaden nach Osten.

Basilika und die Bestimmung, welche ihnen durch Kirchenzucht und Liturgie gegeben wurde.

Vor dem eigentlichen Gebäude (und namentlich bei den grösseren Basiliken) befand sich in der Regel ein Vorhof *(Atrium, Paradisus, Quadriporticus)* in der Form eines Vierecks, so breit wie die Vorderseite der Kirche; ringsherum mit Hallen umgeben, die nach aussen durch eine Mauer, nach innen durch Säulenstellungen oder durch Arkaden gebildet wurden. Vor dem Eingange in den Vorhof stand ein Vestibulum *(Prothyrum)*, ein Vordach, von 2 oder 4 Säulen getragen. In der Mitte des Vorhofes ein reich verzierter Brunnen *(Cantharus)* zum Waschen der Hände, bevor man die Kirche betrat, — als Symbol für die Reinigung der Seele (das heutige Besprengen mit Weihwasser). Zugleich diente der Vorhof als Aufenthalt für die Büssenden *(Lugentes, Pœnitentes)*, so wie zum Begräbnissplatz für vornehme Personen. Ein Theil dieses Vorhofes hat sich bei den meisten alten Kirchen als Porticus *(in antis)* erhalten.

Das Innere der Basilika schied sich in zwei Haupttheile, deren vorderer, der grössere, für die Laien und niederen Geistlichen, der kleinere für die Priester und den Altardienst bestimmt war. Der vordere Theil *(Aula, Templum)*, durch verschiedene Thüren, deren mittlere die königliche *(Porta regia)* hiess, mit dem Portikus verbunden, wurde der Länge nach durch 2, zuweilen 4, Säulenreihen in 3, zuweilen 5, Schiffe *(Navis, Deambraculum)* getrennt. Die Säulen waren meist ungleich, Spolien verschiedener antiker Gebäude; über ihnen ruhten, von Halbkreisbögen, zuweilen von geradem Gebälke, getragen, Mauern von nicht unbeträchtlicher Höhe. Bei den Bogenstellungen blieb die Entfernung der Säulen voneinander zumeist noch dieselbe engere, welche durch das gerade Gebälk gebräuchlich geworden war. Die Bögen, mit oder ohne Einfassung der Archivolte, setzten in der Regel unmittelbar über dem Kapitäl auf; erst später wurde, was bei der Verbindung von Bogen und Säule nothwendig ist, ein Aufsatz über dem Kapitäl, als Kämpfer (Impost) für den Bogen, allgemein. Ueber den Bögen lief ein gerades Gesims in horizontaler Richtung hin. Ihr Widerlager fanden die Bögen an hervortretenden Wandpfeilern oder, wenn ein Querschiff vorhanden war, an selbständigen starken Pfeilern. Die Seitenmauern des breiteren Mittelschiffes, in der Regel mit Gemälden oder Mosaiken geschmückt, erhoben sich soweit über die Seitenschiffe, dass die Dächer der letzteren an denselben eine Widerlage finden und dass Fenster, zur Erleuchtung des Mittelschiffes, in ihrem oberen Theil angebracht werden konnten. Eine Gallerie über den Seitenschiffen, durch eine zweite kleinere Säulenstellung gebildet, deren Dasein Vitruv in der antiken Basilika als Regel angiebt, kommt in der christlichen selten vor. Bei der fünfschiffigen Basilika wurden die Wände, welche über den Säulenreihen zwischen den äusseren und inneren Seitenschiffen ruhten, fensterartig durchbrochen. Das äussere Seitenschiff war ein wenig niedriger als das innere, beide hatten ein gemeinschaftliches Dach. Das Querschiff war mit dem mittleren Langschiff gleich hoch. Die Fenster in den Seitenwänden, deren Anzahl den Zwischenräumen zwischen den Säulen und Wandpfeilern im Innern entsprach, so wie die Fenster in der Giebelmauer, waren im Halbkreisbogen überwölbt und statt des Glases mit Marmorplatten, welche mehrere Reihen kleiner Oeffnungen enthielten, ausgesetzt. Später wurden sie durch eine oder zwei dünne Säulen in Arkaden abgetheilt. In der Regel scheint die Basilika eine Decke von flachem

Tafelwerk *(Laquear, Lacunar)*, welche mit Metall belegt oder farbig verziert war, gehabt zu haben [1]). Gegenwärtig sieht man bei den meisten alten Basiliken frei in das Balken- und Sparrenwerk des Daches hinein; die Querbalken ruhen auf mehr oder minder zierlich geschnitzten Consolen. Die Fussböden wurden später, im 12ten und 13ten Jahrhundert, mit musivischen Ornamenten *(Opus Alexandrinum)* geschmückt; so erscheinen gegenwärtig die meisten Basiliken.

Der hintere Theil der Basilika war das reich geschmückte Allerheiligste *(Sanctuarium, Sancta Sanctorum)*. Dasselbe ward, wenn ein Querschiff vorhanden war, durch einen grossen Bogen, Triumphbogen *(Arcus triumphalis* oder *principalis)*, der in der Regel auf zwei hohen Säulen an den Enden des Mittelschiffes ruhte, und sein Widerlager an den hier befindlichen Pfeilern fand, von dem Mittelschiff getrennt, zuweilen durch Vorhänge den Blicken der Ungeweihten verhüllt. Nach dem Schiff zu war dieser Triumphbogen mit musivischen Bildern, meist aus der Apokalypse (mit den Triumphen Christi), geschmückt. Zu dem von Schranken *(Cancelli)* umgebenen, durch einige Stufen erhöhten Sanctuarium gehörte die halbkreisrunde, mit einem halben Kuppelgewölbe versehene Vorlage des früheren Tribunals, die Tribune, so wie der Raum zunächst vor derselben, in welchem der Hauptaltar gelegen war.

Die Tribune *(Tribuna, Apsis, Absida, Presbyterium)* diente, wie in der heidnischen Basilika zum Aufenthalt des Richters und der Assessoren, so in der christlichen zum Aufenthalt des Papstes oder des stellvertretenden Bischofes und der höheren Geistlichkeit. Im Hintergrunde derselben befand sich der auf Stufen erhöhte Bischofstuhl *(Cathedra)*; zu beiden Seiten, im Halbkreise umher, die Bänke der Priester. Das Gewölbe der Tribune war, wie die Aussenseite des Triumphbogens, mit musivischen Gemälden verziert, welche in der Regel die Figuren des Heilandes und besonderer Heiligen darstellten. In späterer Zeit erschienen zu den Seiten dieser Tribune, an den Enden der beiden Seitenschiffe, zwei ähnliche kleinere Nischen.

Der Hauptaltar *(Altare majus)* war auf einer oder einigen Stufen erhöht und mit einem Altarhäuschen *(Tabernaculum, Ciborium)* überbaut. Letzteres bestand aus 4 Säulen zu den Ecken des Altares, welche Rundbögen und darüber einen flachen Giebel trugen, zuweilen mit einer Kuppel Später erscheint ein gerades Gebälk über den Säulen, darüber eine kleine Säulenstellung mit flachem Giebel.

Unter dem Hauptaltar befand sich in der Regel eine unterirdische Kapelle *(Confessio, Testimonium, Memoria, Crypta)*, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem insgemein die Kirche den Namen führte. Der Zugang zu dieser Kapelle war durch ein Marmorgitter verschlossen. Die Form derselben war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum.

Der Ursprung und das Vorbild dieser Confessionen ist in den Katakomben von Rom [2]) *(Catacumba, Arenaria, Crypta)* zu suchen, welche, ursprünglich Puzzolangruben, sodann als Begräbnissorte, insbesondere für

[1]) S. die Belege dafür bei d'Agincourt, Arch. p. 124. — [2]) d'Agincourt: Arch. p. 16 etc., woselbst auch (p. 21, n.) die Literatur über die Katakomben bis auf ihn angegeben ist. Vergl. Röstell: Rom's Katakomben und deren Alterthümer, in der Beschreibung von Rom, I, S. 355.



Christen, als Zufluchtsorte derselben in den Verfolgungen, später (vom 4ten Jahrhundert ab) zur Feier der Märtyrerfeste dienten. Sie bestehen zumeist aus engen, häufig verworrenen Gängen, in deren Seitenwänden die niedrigen Grabstätten angebracht sind; sodann finden sich kleine architektonisch ausgebildete Räume, die indess fast immer nur wenige Fuss in den verschiedenen Dimensionen haben und mit Malereien geschmückt sind. Diese Räume wurden als Kapellen für die genannten Märtyrerfeste benutzt oder dazu eingerichtet. Man hat angenommen, dass gewisse, in grösseren Nischen angebrachte und mit Marmorplatten belegte Grabstätten die Gebeine besonderer Märtyrer enthalten, was indess aus andern Umständen zweifelhaft bleibt. Da aber an einem solchen Feste in den kleinen unterirdischen Kapellen nur wenig Menschen Antheil nehmen konnten, so baute man über dem Eingange derselben eine Kirche, in welcher sich die Menge zum Gebet versammelte. Hieraus sodann bildete sich die Sitte, das Grab des Heiligen unter dem Altar als Confession anzulegen.

Im Mittelschiff, zunächst dem Altar, befand sich ein von Marmorschranken in einem länglichen Viereck umgebener Raum, der Chor *(Chorus)*, in welchem sich die niederen Geistlichen *(Clerici minores)* aufhielten, welche den Chorgesang verrichteten [1]. Auf jeder Seite des Chores stand eine Kanzel *(Ambo)*, von deren einer das Evangelium, von der andern die Epistel verlesen wurde [2]. Neben der Kanzel des Evangeliums stand in der Regel eine kleine Säule zum Aufstecken der Osterkerze *(Cereum paschale)*. — In den Enden der Seitenschiffe (wenn ein Querschiff vorhanden war, etwa in den Flügeln desselben), zu den Seiten des Sanctuariums waren ebenfalls 2 durch Schranken gesonderte Räume; der eine von diesen hiess *Senatorium*, als für die Senatoren (d. h. vornehmen Männer) und Mönche (für solche die nicht in Klöstern lebten), der andere *Matronæum*, als für die vornehmen Frauen und Nonnen bestimmt. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Chor nach dem Eingange zu, war eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Bei Basiliken, welche eine Gallerie über den Seitenschiffen hatten, war diese der Sitz für die Frauen. — Endlich war zuweilen auch noch, vielleicht als Nachahmung griechischer Einrichtungen seit Justinian, ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Derselbe hiess *Narthex* (Geissel, vermuthlich von seiner länglichen Form) und diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung *(Missa catechumenorum)* zugelassen wurden. Auch der Portikus wird *Narthex* genannt.

Im Aeusseren waren die Basiliken in der Regel sehr einfach. An den Seitenwänden des Mittelschiffes und der niedrigeren Seitenschiffe liefen die Reihen der im Halbkreis überwölbten Fenster hin; ebenso an der Giebelwand, wo zuweilen 2 Reihen derselben übereinander angebracht waren. In dem flachen Giebel selbst befand sich ein kreisrundes Fenster.

[1]) So erhielt sich der Chor in Italien bis in's 15te und 16te Jahrhundert; später verlegte man ihn in das Sanctuarium. — [2]) Zuweilen kommt auch nur Eine Kanzel mit einer höheren Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel, vor.



Diese Giebelseite über dem Portikus war, als die Haupt- und Eingangsseite des Gebäudes, vor den langen Seiten ausgezeichnet, zuweilen mit musivischen Gemälden verziert.

Glocken-Thürme waren den Basiliken ursprünglich nicht eigen, da ihr Gebrauch beim christlichen Gottesdienst erst mit dem achten Jahrhundert herrschend wurde. Die alten Thürme an den römischen Basiliken welche zumeist dem neunten Jahrhundert angehören, sind in Einem Style gebaut, viereckig, anstatt der Fenster mit kleinen, von Säulen gebildeten Arkaden in mehreren Stockwerken übereinander, und mit niedrigem Dach. Sie stehen stets an der Vorderseite der alten Kirchen (zuweilen unabhängig neben denselben), zur Rechten, wenn die Tribune gegen Morgen, zur Linken, wenn dieselbe gegen Abend liegt.

Verschiedene Kapellen (*Oratoria*), von viereckiger Form — meist mit einer eigenen kleinen Tribune, — von runder Form, insbesondere Taufkapellen, kleinere Basiliken, Klöster und andere Gebäude wurden im Verlauf der Zeit neben den grösseren Basiliken errichtet. Dahin gehören auch die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besonderer Agapen (christlicher Liebesmahle) u. s. w.

Die Form der Basilika war indess nicht als so unbedingt wesentlich bei dem Bau der christlichen Kirchen angenommen worden, dass man nicht auch andere der vorhandenen Formen benutzt hätte. Dies ergiebt sich schon durch den Umstand, dass man auch heidnische Tempel ohne Weiteres zu christlichen Kirchen weihete[1]).

So war die Form der Rotunde verschiedentlich bei dem Bau christlicher Kirchen angewandt. Doch bediente man sich hier, um einen grösseren Raum zu gewinnen und zweckmässig zu beleuchten (denn zu einer Kuppel von der Ausdehnung des Pantheons fehlten zumeist Mittel und Kräfte) eines ähnlichen Ausweges, wie bei der Basilika: indem man nämlich die Wände eines mittleren Raumes, die von einer kreisrunden Säulenstellung getragen wurden, cylinderförmig über das Dach der Seitenräume erhob und mit Fenstern versah. Dieser mittlere Raum erhielt in der Regel ein Kuppelgewölbe; doch erscheint er auch, gleich der Basilika, flach gedeckt.

Unter den Gebäuden dieser Form war die runde oder achteckige[2]) Taufkirche (*Baptisterium*) das wichtigste. *Baptisterium*[3]) ist der Name des Schwimmteiches in den Thermen der Alten; warme Schwimmteiche waren in Rom seit Mäcenas gebräuchlich. Sie hatten eine runde oder achteckige Form, um durch ihre grossen Fenster möglichst viel Licht und Sonne aufzunehmen. Diese Räume schienen den Christen zur Ausübung der Taufceremonie, welche zu Anfang bekanntlich in völligem Untertauchen bestand, geeignet; man widmete deren zu diesem heiligen Gebrauch, man

[1]) Dahin gehört insbesondere das Pantheon, welches um 610 als S. Maria ad martyres geweiht ward. — [2]) Die wiederkehrende Achtzahl bei christlichen Taufkirchen und Taufsteinen hat eine mystische Bedeutung in Bezug auf die Auferstehung Christi am 8ten Tage, d. h. am ersten Wochentage nach dem Sabbath (Siebenten). S. von der Hagen: Briefe in die Heimat, IV. S. 293. — [3]) Hirt: a. a. O. III., S. 243.



behielt ihre Gestalt als Vorbild, sowie ihren Namen bei, welchem letzteren man eine symbolische Bedeutung unterlegte, ähnlich, wie es bei der Basilika geschehen war. In der Regel hatten nur die Kathedralen in den früheren Zeiten das Vorrecht der Taufe; in der Nähe dieser Hauptkirchen findet man daher als Nebengebäude die Baptisterien.

3. Veränderungen im christlichen Basilikenbau.

Vom Anfange des vierten bis etwa zum Anfange des elften Jahrhunderts wurde, im Occident, die Form der Basilika für das christlishe Gotteshaus angewandt, — im Allgemeinen nach den angegebenen Principien, im Einzelnen aber mit Veränderungen, welche durch verändertes Bedürfniss und Vermögen der späteren Zeit hervorgebracht wurden. Das vierte bis siebente Jahrhundert bildet die erste, das achte bis zehnte Jahrhundert die zweite Periode des altchristlichen Basilikenbaues. Die Verschiedenheiten in den Bauweisen dieser beiden Perioden sind von einem neueren Forscher, Cordero, in seinem *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda*[1], §. II., zusammengestellt worden; ich lasse diesen Theil seiner inhaltreichen Schrift in der Uebersetzung folgen. Ich bemerke nur vorher, dass Cordero die Baukunst des Mittelalters in eine alt- und neugothische (byzantinische oder romanische, und gothische oder germanische) und die altgothische in zwei Perioden theilt, davon die erste eben bis zum elften Jahrhundert geht; und dass er gewisse eigenthümlich orientalische Motive in der Baukunst annimmt, durch welche namentlich die Reinheit der classischen Architektur gebrochen und das sogenannte Verderben des Mittelalters hereingeleitet sei. Folgendes ist, was er über den bezüglichen Gegenstand sagt.

* * *

. . . . Wenn wir die Bauart all' dieser heiligen Gebäude (des achten bis elften Jahrhunderts), insbesondere der Basilika von Pola (in Istrien) und S. Clemente (al monte Celio) zu Rom, betrachten, so möchten wir auf den ersten Blick geneigt sein, keinen Unterschied zwischen dieser und der Bauart der römischen und ravennatischen Basiliken[2]) des fünften oder sechsten Jahrhunderts anzunehmen; so sehr stimmen dieselben noch in vielen Dingen überein. Und dies eben ist das Urtheil des trefflichen d'Agincourt und vieler anderen Schriftsteller, die sonst in diesem Zweige des Wissens Autorität haben [3]).

Untersuchen wir aber die Bauart dieser Periode genauer, so bemerken wir gleichwohl an ihr nicht wenig Eigenthümlichkeiten, welche zumeist aus Einflüssen der orientalischen Architektur entstanden sind. An den älteren Basiliken von Rom und von Ravenna kommen dieselben nicht vor, wenn sie nicht, was freilich häufig der Fall ist, in den in Rede stehende Jahrhunderten hinzugefügt sind. Diese verschiedenen Eigenthümlichkeiten

[1]) In den *Commentarj dell' Ateneo di Brescia par l'anno MDCCCXXVIII*, und in selbständigem Abdruck. — [2]) Rom und Ravenna sind bekanntlich diejenigen Orte, in denen die meisten Basiliken erhalten sind. F. K. — [3]) *d'Agincourt. T. XVI. Rondinini. De basilica S. Clementis. Ciampini. Vetera monim. Vol. I. p. 12. T. IX. et X.*

sind bemerkbar genug, um dieselben als charakteristische Unterscheidungszeichen der früheren von den späteren Basiliken hinstellen zu können: wir wollen dieselben näher untersuchen.

Eine dieser Eigenthümlichkeiten, die mir besonders häufig an den heiligen Gebäuden des neunten Jahrhunderts aufgefallen ist, besteht in der Gestalt und der grösseren oder geringeren Anzahl ihrer Fenster. Die Basiliken aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, von Constantin bis auf Karl den Grossen oder bis kurz vor der Regierung dieses Fürsten, hatten in der Regel eine grosse Anzahl weiter Fenster; die Gebäude selbst waren sehr geräumig, gleich den profanen Basiliken der Alten, welche ursprünglich zum Vorbilde jener gedient hatten. Gegen die Mitte des achten Jahrhunderts aber, als die Neuerungen der Byzantiner und Araber in den westlichen Ländern Eingang fanden, ward das Licht verhasst und man verlangte Fenster von immer schmalerer, mehr länglicher, engerer Form, mit divergirenden Seitenflächen, und in geringerer Anzahl.

Viele Beispiele über die Eigenthümlichkeiten der Fenster sind bereits von Ciampini beigebracht[1]; ich könnte diesen nicht wenige aus eigener Beobachtung hinzufügen. Doch mögen die folgenden, für frühere sowohl, als spätere Zeit, als Beweis für meine Behauptung genügen. In Rom existiren noch in ihrem früheren Zustande eine Menge der alten Fenster in der von Constantin errichteten Basilika S. Maria maggiore; sie sind weit und von regelmässiger Form, im Verhältniss der Höhe zur Breite wie 8 zu 5. Ebenso waren die Fenster der alten Basilika des heiligen Petrus auf dem Vatikan, nach den Berichten Ciampini's und nach den Zeichnungen Alfarano's[2]), von beträchtlicher Weite, und zwar im Verhältniss von 4 zu 3. Auch die Fenster von S. Paolo fuor delle mura, von den Rotunden S. Costanza und S. Stefano, von S. Martino ai monti, S. Sabina, überhaupt aller römischen Kirchen aus dem vierten, fünften und sechsten Jahrhundert, ehe sie in folgender Zeit mehr oder weniger verändert wurden, entsprachen dieser Einrichtung.

Dasselbe habe ich auch in Ravenna bemerkt, wo die Fenster der prächtigen Basilika S. Apollinare in Classe, aus den Zeiten der Gothen und des Justinian, sehr zahlreich und weit, so breit wie hoch, sind. Dasselbe Verhältniss bemerkt man auch in denen von S. Vitale, obgleich diese, dem Styl des Gebäudes entsprechend, von anderer Form sind, mit Säulchen in der Mitte. Und so überhaupt sind in Ravenna die Fenster von allen anderen Gebäuden aus den Jahrhunderten des Honorius, des Galla Placidia und des Theodorich[3]).

An der Kathedrale von Pola hingegen, an der Basilika S. Clemente al monte Celio und an allen andern Kirchen des neunten und folgenden Jahrhunderts sind oder waren alle, zum ursprünglichen Bau gehörigen Fenster sehr klein und in der angegebenen Weise eingerichtet. Die wenigen, in San Clemente noch vorhandenen alten Fenster sind so lang und so eng, dass das Verhältniss ihrer Dimensionen wie 5 zu 1 ist. Einen sonderbaren Umstand bemerkt man in einer der ältesten Basiliken, dass nämlich dieselben Fenster die Anfangs weit waren, im neunten oder zehnten Jahrhundert verengert, nachmals aber, gegen das vierzehnte Jahrhundert, auf's Neue erweitert worden sind. Und nicht selten endlich ist es, dass man

[1]) *Vetera monim. V. I; c. 9; p. 75.* — [2]) *Severano. Memorie sacre.* — [3]) *Amadesi: Chron. antist. ravennatum. Vol. I, p. 91.*

in vielen Gebäuden des elften, sogar noch des zwölften Jahrhunderts, die zu der ersten Periode des altgothischen Styles gehören, so enge Fenster sieht, dass sie, durchaus wie lange schmale Schiessscharten, zwölf- oder sechzehnmal so hoch wie breit sind.

Dieser Gebrauch wurde übrigens nicht nur in Italien, sondern auch in dem gesammten übrigen Europa eingeführt; und obgleich die Kirchenfenster bei der Veränderung, die der altgothische Styl um den Beginn seiner zweiten Periode erlitt, ein wenig von ihrer ursprünglichen Grösse wieder erlangten, so sieht man doch Fenster von der, bei den ältesten christlichen Basiliken gebräuchlichen Weite nicht eher als an den Gebäuden des neugothischen Styles.

Ich weiss nicht, woher eine solche Liebe zur Dunkelheit bei uns in diesen Jahrhunderten der Verderbniss entstanden ist. Indess zeigen sich, zur Zeit des Justinian, die Fenster der Sophienkirche zu Constantinopel bereits von entschieden kleinerer Gestalt; und in unseren Kirchen gab zu jener Verengung, zu jener Schiessschartenform der Fenster, vielleicht die Seltenheit oder der Mangel des Glases und der durchsichtigen Steine, mit denen sie verschlossen und die Tempel vor dem Wetter geschützt werden konnten [1]), die Veranlassung gewiss mehr, als das Bedürfniss der Sammlung.

Ausser den Fenstern aber sind an den Gebäuden des achten, neunten und zehnten Jahrhunderts noch verschiedene andere Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die nicht minder zu ihrer Unterscheidung von den älteren dienen. Ich will sie in derselben Ordnung aufzählen, wie sie sich mir bei solchen Untersuchungen dargethan.

Zuerst also bemerkte ich in fast allen italienischen Kirchen nach Karls des Grossen Zeit den Boden vermittelst einer Stufe in zwei Theile gesondert; diese Stufe befindet sich ungefähr in der Mitte der Kirche, bei dem Anfang der Schranken, die den, in der Mitte des Hauptschiffes, vor dem Altar, gelegenen Chor einschliessen.

Bei dem Bibliothekar Anastasius, der, in seinen Lebensbeschreibungen der Päpste, doch so oft der römischen Kirche und ihrer einzelnen Theile erwähnt, finde ich der Chöre, die auf eine solche Weise gestellt und mit Schranken umgeben waren, nicht vor der Zeit des Papstes Gregor II., gegen die Mitte des achten Jahrhunderts, erwähnt [2]); während im Gegentheil, unter dem Pontifikat des prachtliebenden Hadrian I., des Freundes von Karl dem Grossen, und unter seinem Nachfolger Leo III., die Erwähnung der Chöre oder Presbyterien, welche entweder von diesen Päpsten neu eingerichtet oder mit Schranken von Marmor und Erz umgeben wurden, sehr häufig ist [3]). Mir ist es somit sehr wahrscheinlich, dass damals der Gebrauch jener Stufe eingeführt worden sei, um denjenigen Theil der Kirche, in

[1]) *In basilica constantiniana D. N. Jesu Ch. fenestras de absida ex vitro diversis coloribus conclusit, et decoravit, et alias fenestras basilicae ex metallo cyprino reparavit. Anast. bibl. in vita Leonis III. p. 408.* — [2]) *Hic (Gregorius) P. P. concessas sibi columnas sex onychinas volubiles ab Eutychio exarco duxit eas in ecclesiam B. Petri Ap.; quas statuit circa praesbiterium ante confessionem . . . juxta alias antiquas sex lithoparias, supra quas posuit trabes, et vestivit etc.* Anast. *bibl. in vita Gregorii II. n. 194.* — [3]) *Fecit et ruges in praesbiterio a parte virorum et mulierum . . . . nec non et alias rugas in caput praesbiterii ante confessionem . . . . rugas in ingressu praesbiterii. Ib. in vita Hadriani I. n. 349 et 361.*

welchem der Chor mit seinen Kanzeln eingerichtet werden sollte, über den andern zu erhöhen.

Der Boden der alten Basiliken hingegen, die vor dieser Zeit erbaut waren, lag bis zur Confession oder bis zur Tribune durchaus in einer und derselben Ebene, ohne Stufen und Erhöhungen irgend einer Art. Und wenn wir heutiges Tages dergleichen in jenen Gebäuden bemerken, so können wir es bestimmt als spätere Umänderungen, der veränderten kirchlichen Disciplin entsprechend, annehmen. Dies erhellt zur Genüge aus dem Umstande, dass in diesen alten Basiliken, gerade da, wo solche Erhöhungen nachmals hinzugefügt worden sind, die Basen der Säulen, oder selbst ein Theil der Schäfte, auf ungehörige Weise eingegraben erscheinen. Die Beispiele von Veränderungen der Art sind übrigens nicht selten.

Ich habe sodann bemerkt, dass man in den Peristylen dieser Kirchen anfängt, Pfeiler an die Stelle der Säulen unter die Bögen zu setzen; aber Pfeiler von einfach viereckiger Form, ohne Streben, Pilaster oder Halbsäulen; sehr verschieden von jenen so seltsam gebildeten und zusammengesetzten, welche später, gegen das elfte Jahrhundert, in der zweiten Periode dieses altgothischen Styles in Gebrauch kamen. So wurden diese Kirchen zum Theil bereits des vornehmsten, oder vielmehr des einzigen Schmuckes, der ihnen in diesen Tagen der Armuth noch übrig geblieben war, beraubt, — ich meine, der Säulen.

Im Anfang waren dieser Pfeiler nur zwei; soviel und nicht mehr sieht man in der Basilika S. Clemente und in fast allen anderen oben genannten. Diese Pfeiler befanden sich an der Stelle, wo die erwähnte Stufe den Anfang des Presbyteriums bezeichnete. Von da ab ward die Zahl derselben nach und nach vermehrt; so dass man, vom elften Jahrhundert ab, in der zweiten Periode des altgothischen Styles, als die mittelmässige Grösse der früheren Kirchen nicht mehr genügte und weitere und geräumigere Tempel und Kathedralen verlangt wurden, die Anwendung der Säulen fast gänzlich unterlassen musste; denn oft wäre es unmöglich, stets zu kostbar gewesen, Säulen von solcher Festigkeit, dass sie ihrem Zwecke genügt hätten, anzuschaffen. Pisa zwar und einige wenige andre Städte haben solche Wunderwerke unternommen.

Ferner habe ich bemerkt, dass es gegen das neunte Jahrhundert mehr als früher in den Gebrauch kam, Gewölbe an die Stelle des hölzernen Täfelwerkes oder des einfachen offenen Sparrenwerkes zu setzen, mit welchem die ältesten Christen in ihren Basiliken zufrieden waren. Auf diese Weise wussten die Architekten jener Tage die übertriebene Höhe der über den Bögen der Peristyle befindlichen Mauern zu verringern und ihren Gebäuden bessere Verhältnisse zu geben; wenn sie damit nicht zugleich der Solidität und jener erhabneren Pracht Eintrag thaten, welche letztere, abgesehen von den Regeln des reinen Geschmackes, stets in der ostiensischen Basilika ausserhalb Rom's (S. Paolo), in S. Apollinare in Classe, in S. Frediano zu Lucca u. s. w. den Beschauer ergreift. Im Orient indess war, wie es scheint, der Gebrauch, die heiligen Gebäude, besonders ihre Seitenschiffe, mit Gewölben zu bedecken, schon zur Zeit des Justinian allgemein, da Procop, in seiner Abhandlung über die von diesem Kaiser errichteten Gebäude, ausdrücklich sagt, dass sie mit Gewölben bedeckt waren [1]).

[1]) *Quas fastigiata testudo, et aurum venustant.* **Procop.** *de aedificiis Justiniani. In orat I.*

Dann ist es mir aufgefallen, dass, wenn man in den Basiliken von Ravenna und in anderen Gebäuden des fünften oder sechsten Jahrhunderts alle Kapitäle, oder wenigstens den grössten Theil derselben, nach orientalischer Art, wie die der Sophienkirche oder die von S. Vitale [1]), gebildet sieht, dies nicht bei den Basiliken der anderen italienischen Städte aus der in Rede stehenden, späteren Periode der Fall ist; in der Regel gehören hier die Kapitäle, wie sie auch — wenn nicht vielleicht selbst Werke aus besserer Zeit — roh gearbeitet sein mögen, irgend einer Ordnung der römischen Architektur an, zumeist der korinthischen oder der componirten. Die der Basilika S. Clemente sind alle ionisch und wahrscheinlich älter als das Gebäude. Die Kathedrale von Pola zeigt zwar in diesem Umstande, so wie in der schon ein wenig zur Spitze sich neigenden Form ihrer Bögen [2]), einige Ausnahmen; aber man muss bedenken, dass diese Stadt zu jener Zeit noch mehr griechisch als italienisch war.

Ausser den Kapitälen und den Kranzgesimsen sieht man selten Sculpturen in den Kirchen des neunten und zehnten Jahrhunderts; und wenn deren einige vorkommen, wie die an den Schranken in S. Clemente, so sind sie entweder in maurischem oder orientalischem Geschmack, oder in jenem Styl, welcher Verschlingungen, Blätter und andere ähnliche Arabesken in sehr flachem Relief bildet und besonders zur Zeit der Longobarden, im siebenten und achten Jahrhundert, angewandt wurde. Sculpturen, die in der That, was ihren Styl anbetrifft, nicht durchweg zu verachten sind; die, wenn sie einerseits auch nicht mit den Antiken verglichen werden dürfen, andererseits doch bei weitem weniger barbarisch und roh sind, als wie jene gräulichen Fratzen von Ungeheuern, Menschen und Thieren, die, vom elften Jahrhundert ab, so häufig zuz Verunstaltung der Dekorationen in den heiligen Gebäuden dienten; Darstellungen, um derenwillen, im Anfange des zwölften Jahrhunderts, der heilige Abt Bernhard in einem Briefe an den heiligen Abt Theodor grosse Beschwerden erhob. Andre jedoch, die dieselben als Symbole betrachteten, unter deren Schleier die geheimeren Wahrheiten der Religion ausgedrückt seien, waren minder streng in ihrer Verdammung [3]). Wenn dies von einigen jener Darstellungen in Wahrheit gesagt werden kann, — so von der offenen oder halbgeschlossenen Hand, von den Thieren und Menschen, die von Ungeheuern verschlungen werden, von jenen Labyrinthen, die, mit entsprechenden Beischriften, häufig beim Eintritt in die gothischen Kirchen vorkommen, wie man deren z. B. noch in der Kathedrale von Lucca, in denen von Strassburg und Amiens sieht, früher auch in der Kirche von San Michele zu Pavia [4]); so ist doch ohne Zweifel der grösste Theil dieser Sculpturen nichts weiter, als abenteuerliche Phantasieen von rohen Künstlern der Zeit.

Eine andere Eigenthümlichkeit habe ich, nach der Angabe Ciam-

[1]) d'Agincourt a. a. O. T. LXIX n. 8, 9. — [2]) d'Agincourt. T. LXV. — [3]) So findet sich folgende Stelle in den Vorschriften, welche der heilige Erzbischof Carl Borromaeus in seiner vierten Provincial-Synode über den Kirchenbau erlassen hatte: *Ubi ostium sculptura leonum ornari debet exemplo templi Salomonis, qui in basibus illos sculpi jussit ut praesulum indicaret vigilantiam.* — [4]) Das Labyrinth der Kirche von Pavia war von Reimversen begleitet, z. B.: *Theseus intravit monstrumque biforme necavit.* S. Ciampini. *De sacris aedif. c. IV, p. 129.* Vom Theseus spricht ebenfalls die Beischrift des zu Lucca befindlichen. S. Guida di Lucca, facc. 27.

pini's [1]), ebenfalls an den Basiliken dieser Zeit bemerkt, nämlich die, dass zuweilen das eine der Seitenschiffe breiter ist als das andre. In der genannten Kirche S. Clemente ist das linke Seitenschiff um ein Drittel breiter als das rechte. Diese Verschiedenheit, die indess nicht überall gleich ist, war bestimmt nicht zufällig; ich habe sie an sehr vielen Kirchen, die im Styl dieser Zeit, auch nach dem Jahre 1000 erbaut sind, besonders in Toscana, wahrgenommen. In den Gebäuden des mehr ausgebildeten gothischen Styles hingegen sieht man diesen Gebrauch nicht mehr, und noch weniger in den alten Basiliken aus der Zeit vor dem achten Jahrhundert. Procop giebt uns darüber, indem er von den Basiliken seiner Zeit spricht, folgenden Aufschluss: „Auf beiden Seiten sind die Portiken (Seitenschiffe) . . . deren einer die betenden Männer, der andre die Weiber in sich aufnimmt; im Uebrigen sind sie nicht von einander verschieden [2]).“

Weiter habe ich gefunden, dass man sowohl in der Kirche San Clemente, als in den anderen gleichzeitigen, noch nicht jene sehr bedeutende Erhebung des Bodens vor der Tribune bemerkt, die sich nachmals, um das elfte Jahrhundert, sowohl in Italien als jenseit der Alpen, in den meisten, der zweiten Periode des altgothischen Styles angehörigen Gebäuden angewandt findet. In den ältesten Basiliken ist die Tribune kaum eine oder zwei Stufen über dem übrigen Boden der Kirche erhöht. Später, gegen das neunte Jahrhundert besteht die Zahl dieser Stufen schon aus drei oder vier, und soviel sind es in S. Clemente. Endlich, mit dem Anfange des elften Jahrhunderts stieg ihre Zahl bis auf 10 oder 12; indem man damals anfing, den Tribunen eine grössere Ausdehnung als früher zu geben, zumeist, um in ihnen den Chor anzubringen.

Zwei Motive, wenn ich es recht verstehe, haben besonders dies immer höhere Anwachsen bewirkt. Einmal war es die blosse Absicht, dem Chor oder Presbyterium eine ausgezeichnetere Lage zu geben, es auf dem so erhöhten Boden der Tribune dem Altar näher zu bringen und zugleich das Mittelschiff freier zu machen. Sodann verband sich mit diesem Grunde ein anderer, der nämlich, dass man auf solche Weise leichter im Stande war, unter dem Altar jene unterirdischen Sanktuarien, die Confessionen, in denen man besonders die Reliquien der Heiligen verehrte, mit grösserer Pracht und minder tief anzulegen.

Das älteste Beispiel, welches mir von einem auf solche Weise erhöhten und mit dem Bau der Kirche gleichzeitigen Presbyterium oder Tribune vorgekommen, ist das von S. Miniato al monte bei Florenz; einer Basilika, die nach dem einstimmigen Zeugniss aller florentinischen Geschichtschreiber gegen das Jahr 1013 von dem Erzbischof Hildebrand, zur Zeit des Königes und nachmaligen Kaisers, Heinrichs II. gegründet ist [3]), die in demjenigen Theile ihres Innern, wo sie im dreizehnten Jahrhundert nicht verändert worden ist, sich noch wenig von der von S. Clemente unterscheidet [4]).

Nach der Basilika S. Miniato zeichnet sich in Italien durch diese Eigenthümlichkeit die alte Abteikirche von Montecasino aus, die bekanntlich im Jahre 1066 von dem Abt Desiderius gegründet wurde [5]); hier waren es schon acht Stufen, auf denen man zum Hauptaltar emporstieg [6]). Nach

[1]) *Ciampini. Vet. monim. V. I, p. 16.* *Maffei. Verona illust. p. III, c. 3.* — [2]) *Procop. De aedificiis Justiniani. In orat. I.* — [3]) *Machiavelli. Storie fiorentine, Lib. I.* — [4]) *d'Agincourt. T. XXV. n. 23.* — [5]) *Leo Host. Chron Mont. Casin. L. III, c. 28.* bei *Muratori R. It. Scr. v. IV.* — [6]) *Erasmi Gattola. Hist. Abbat. Casin. v. I, p. 164.*



dieser Zeit, d. h. gegen das Ende des elften Jahrhunderts, wurde die Errichtung dieser Confessionen, welche die alten Krypten oder Katakomben ersetzen mussten, und der Gebrauch, den Boden der Tribune zu erhöhen, sowohl bei uns, wie in dem übrigen Europa, fast Regel [1]).

Damals nun trat die zweite Periode des altgothischen Styles in Italien ein und begann zunächst damit, dass den Tribunen eine grössere Tiefe gegeben wurde, wodurch die Kirchen das lateinische Kreuz in ausgedehnterer und bestimmterer Form zum Grundplan bekamen. Und nicht selten wurden damals in den Basiliken aus älterer Zeit, die entweder gar keine oder eine zu niedrige, dunkle und enge Confession hatten, Erhöhungen der Art aufgeführt, ohne dass man bedachte, dass man auf diese Weise die ursprüngliche Architektur der Kirche verderbe, dass man die Höhe des Bogens der Absiden ausser Verhältniss verringere, und dass man endlich auf die unschicklichste Weise einen grossen Theil von den Schäften der Säulen, die der Abside zunächst standen, verstecke. Daher sind, nach meiner Meinung, diejenigen Kirchen, in denen eine allmählige Erhöhung der Art Statt gefunden hat, was auch die Veranlassung gewesen sei, bestimmt älter als das elfte Jahrhundert; um den Anfang dieses Jahrhunderts oder später erbaut dagegen diejenigen, in denen eine solche Einrichtung sich als gleichzeitig mit dem Gebäude ausweist. Zu den ersten, um hundert anderer zu geschweigen, gehören, in Rom: die alten Basiliken S. Giovanni e Paolo, S. Pancrazio, S. Grisogono u. s. w.; in Ravenna: S. Apollinare in Classe; in Lucca: S. Frediano und S. Michele; in Istrien: die Kathedrale von Pola u. s. w. Zu den zweiten, um nur solcher zu erwähnen, die meinem Vorhaben entsprechen, die Basiliken S. Michele magiore zu Pavia, S. Zenone in Verona, die Kathedralen von Parma, von Modena u. s. w.

Endlich habe ich bemerkt, dass unter den heiligen Gebäuden aus der Zeit Karls des Grossen, aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, diejenigen noch selten sind, welche im Plan die Gestalt eines vollständigen lateinischen Kreuzes zeigen, obgleich einzelne Beispiele der Art auch in den Basiliken der früheren Zeit vorkommen: in den Kirchen von gothischem Styl begann diese Form sich erst mit dem elften Jahrhundert mehr zu verbreiten. Viel seltener aber war in jenen Gebäuden noch die Form des griechischen Kreuzes oder die runde oder achteckige Form, wenn sie nicht etwa zu Baptisterien bestimmt waren.

Zu jener Zeit war, trotz des Beispieles, welches die Aachener Kirche gegeben hatte, der Gebrauch, die Säulen zum blossen Schmuck anzuwenden, noch nicht abgeschafft. Damals waren die doppelten Gallerieen in den Basiliken noch nicht im Gebrauch oder nur sehr selten; man theilte noch nicht, nach byzantinischer Manier, Bögen und Fenster durch kleine Säulen. Drei Absiden waren zwar zuweilen vorhanden, eine am Ende eines jeden Schiffes, wie dies noch heute in S. Clemente in Rom der Fall ist, und ihnen entsprechend, drei Altäre; diese aber nicht in grösserer Anzahl, wie man nachmals, seit dem elften Jahrhundert, eine solche Einrichtung traf. Auch war es damals noch nicht Sitte, die Façaden mit weiten musivischen

[1]) Vermuthlich war der Papst Paschalis I. der erste, welcher das Beispiel zu einer ähnlichen Erhöhung in der Basilika S. Maria maggiore zu Rom, gegen das Jahr 820, gab: *ut Pontifex consortia populorum declinare potuisset.* S. Anastasius im Leben dieses Papstes.



Werken zu bedecken, wie es später, gegen das Ende des elften und besonders im zwölften Jahrhundert, wiederum geschah, und wie es zuweilen in den früheren Jahrhunderten bereits geschehen war; und wenn es vorkam, dass die Absiden so geschmückt wurden [1]), so war dieser Fall in jener Zeit, ausser Rom, bestimmt höchst selten; denn Leo, der Kardinal von Ostia, am Ende des elften Jahrhunderts, fürchtete weder eine Unwahrheit noch eine Uebertreibung zu sagen, als er schrieb, dass im neunten und zehnten Jahrhundert und noch früher die Kunst des Mosaiks bei den Lateinern gänzlich verloren gewesen sei [2]). Ferner machte man zu jener Zeit die Giebel an den Façaden nicht höher als die Kirchen selbst; noch die Pfeiler so zusammengesetzt, noch die Gewölbe so häufig. Dennoch ist es merkwürdig, dass alle diese und die anderen Eigenthümlichkeiten, welche die zweite Periode des altgothischen Baustyles charakterisiren, bereits in den Gebäuden des Styles, von dem die Rede ist, angewandt erscheinen, wenigstens insofern derselbe sich, in den beiden obengenannten Jahrhunderten, in seinem ersten Zustande erhielt. Ein Styl von grosser Einfachheit, oder vielmehr Armuth, bereits im Anfange, durch die Ungunst der Zeiten, eines jeden nicht nothwendigen Ornamentes beraubt; doch nicht ohne Würde und selbst nicht ohne eine gewisse Schönheit, denn, wie ich bereits zu Anfange gesagt habe, noch sehr wenig hatte er sich von der festen Architektur der ältest christlichen Basiliken entfernt. Dieser Styl war damals in ganz Italien allgemein, man wandte ihn, bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts, von den Küsten von Istrien bis Rom, bis Montecasino, bis Benevent an; und nicht vor dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, da bei den anderen Nationen das Neugothische sich bereits geltend zu machen begann, wurde er gänzlich verlassen. —

So weit die Bemerkungen Cordero's. —

[1]) *Anast. Bibl. de vitis rom. pont. n. 305, 378, 398, etc.* — [2]) *Anno incarn. MLXVI . . . . Desiderius legatos Constantinopolin ad locandos artifices destinat peritos utique in arte musiaria, et quadrataria . . . . et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat . . . . ne id ultra Italiae deperiret studuit . . . . pueros erudiri etc. Chron Mont. Casin. L. III, c. 29.* Um auch von meiner Seite eine Conjectur den vielen zur Erklärung dieses Ausspruchs vorgelegten Conjecturen hinzuzufügen, eines Ausspruches, dem sowohl durch die gleichzeitigen Schriftsteller widersprochen wird, als auch durch die Mosaiken von Rom selbst, die er, ein Kardinal der römischen Kirche, sehr wohl in Bezug auf die noch nicht ferne Zeit ihrer Entstehung und auf die Künstler kennen musste: so bin ich der Meinung, dass zwar die Kunst des Mosaiks in Italien nie gänzlich ausser Gebrauch gekommen war, dass aber das Geheimniss oder das *„ingenium"* dieser Kunst, welches dazumal besonders in der schwierigen Zubereitung des gefärbten Glasschmelzes bestand, bei den Italienern seit langer Zeit füglich vergessen sein konnte. Bei den Griechen hingegen, wo diese, für die stolzen Dekorationen ihrer Gebäude nöthige Kunst stets in Ehren blieb, war das *„ingenium"* oder die Ausübung derselben erhalten, und zu ihnen, mochten sie nun in Italien wohnen oder nicht, musste man, so oft man die italienischen Gebäude mit Mosaiken schmücken wollte, seine Zuflucht nehmen, bevor unsere Maler, um die Zeit des zwölften Jahrhunderts, die nöthigen Fähigkeiten wiedererlangt hatten.

4. Byzantinisches Bausystem, als eigenthümliche Modificirung des römisch-christlichen.

Aber kränze du nun, ehrwürdige Roma [1]), den Kaiser,
Ihn, den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;
Nicht weil er nun dein Joch auflegte den Völkern der Erde,
Nicht weil er deinem Gebiet unendliche Gränzen gesteckt hat,
Jenseit äusserster Wälder und rollender Wogen des Meeres:
Nein, weil er dir im Schooss einen unermesslichen Tempel
Gründend, herrlicher dich als die Thymbrische Roma gemacht hat.
Fort nun! fort mit dem Ruhme des capitolinischen Berges!
Denn mein Kaiser erschuf ein soviel grösseres Wunder,
Soviel Gott, der lebend'ge, gewaltiger ist als ein Steinbild.
Pauli Sil. descr. magn. eccl.

Constantin hatte die kaiserliche Residenz von Rom nach Byzanz verlegt und in diesem Orte, welcher ein neues Rom werden sollte, die Prachtgebäude und öffentlichen Plätze des alten nachgebildet. Byzanz, nach ihm Constantinopel genannt, hatte einen kaiserlichen Palast, ein Forum, Säulengänge, Hallen, Bäder, auch ein Capitol, sammt sieben Hügeln, erhalten. Statt der heidnischen Tempel aber waren mit grosser Pracht eine Menge christlicher Kirchen erbaut worden [2]); als die ausgezeichnetsten unter diesen werden die Kirchen der heiligen Weisheit, des heiligen Friedens und der heiligen Kraft (*ἁγίας Σοφίας*, *ἁγίας Εἰρήνης*, *ἁγίας Δυνάμεως*) genannt. Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, dass sie, gleich jenen ältesten Kirchen von Rom, die Form der Basiliken hatten.

Es war nicht das Verdienst der griechischen Kaiser, dass dieser östliche Theil des alten Römerreiches nicht, so wie der westliche Theil, andringenden Barbaren gänzlich erlag; die Kaiser waren Creaturen ihrer Leibwache oder der Hofränke. Erst Justinian I. (527—565) hatte Willen und Kraft, seinem Staate wieder grössere Ausdehnung zu verschaffen, denselben durch eine geregelte Verfassung zu sichern, der Kunst durch die Ausführung würdiger Werke einen neuen Schwung zu geben. Er sorgte für den Festungsbau, für den Bau von Wegen und Dämmen, von Kanälen und Brücken, er liess eine grosse Menge von Städten gründen, wiederherstellen oder verschönern.

Die Kunst beruhte wesentlich noch, gleich dem Gesammtleben des byzantinischen Staates, auf römischen und römisch-christlichen Grundlagen. Doch bildete sich neben dem System der römischen Basilika unter Justinian ein neues für den byzantinischen Kirchenbau, welches, obgleich in seinen Elementen ebenfalls der älteren römischen Baukunst angehörig, dennoch dieselben auf eine eigenthümliche Weise in Verbindung brachte. Es enthält dies neue System die Aufgabe, eine Kuppel von grösseren Dimensionen über vier, durch weitgespannte Bögen verbundenen Pfeilern aufzurichten [3]); so dass der unter dieser Kuppel befindliche Raum als Hauptheil des Gebäudes, die übrigen als bloss beigeordnete erscheinen. Das bedeutendste Gebäude dieser Art ist die unter Justinian neu erbaute Sophien-

[1]) Constantinopel. — [2]) Vergl. Ciampini III, c. 27 sqq. — [3]) Ein Vorspiel dieses Systemes ist bereits das kleine Kirchlein S. Nazario e Celso bei Ravenna, um 440 gebaut.

kirche; wir lassen deren Beschreibung, so weit es nach den vorhandenen Mitteln möglich ist, folgen.

Ecclesia Sanctae Sophiae, Ἁγία Σοφία, Heilige Weisheit (d. i. Wort Gottes oder Christus) oder Magna ecclesia, die grosse Kirche[1]. Ursprünglich von Constantin dem Grossen gebaut, nachmals von seinem Sohn Constantius, um 360, beträchtlich erweitert. Wahrscheinlich in Basilikenform; oblong[2]) und mit hölzerner Bedekung. Diese Decke brannte im Jahre 404 ab; Theodosius II. liess sie durch den Baumeister Rufinus mit einem Tonnengewölbe[3]) versehen. Im Jahre 530 ward die Kirche abermals durch Feuer vernichtet. Nun begann Justinian den Bau derselben nach einem noch erweiterten und durchaus neuen Plane, unter Leitung des Anthemios von Tralles (πολυμήχανος) und seines Gehülfen, des Isidoros von Milet; bei Codinus und dem Anonymus wird auch ein Baumeister Ignatius angeführt. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Hauptkuppel ein. Justinian ordnete indess eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im fünften Jahre nach dem Einsturz vollendet wurde. So steht dies merkwürdige Gebäude noch heute, mit einzelnen Restaurationen nachfolgender Kaiser und mit geringen Abänderungen, die es insbesondere seit seiner Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist die Grundlage der älteren Basilikenform noch zu erkennen: ein viereckiger Raum, um ein weniges länger als breit, der Länge nach in 3 Schiffe geschieden; am Ende des breiten Mittelschiffes die Tribune. Wesentliche Veränderungen wurden indess durch das grosse Kuppelgewölbe zu Wege gebracht, dessen Anwendung von Iustinian, vielleicht um das bewunderte Bauwerk Roms, das Pantheon, zu überbieten, also angeordnet war. — Die Kuppel (θόλος, ἡμισφαίριον, κόρυς, κήληξ, — *testudo*, *trulla*), in halber Kugelform, überdeckt den mittleren quadratischen Raum des Mittelschiffes. Sie ruht auf 4 grossen Halbkreisbögen (ἄντυξ, auch ἄψις), welche von 4 starken Pfeilern getragen werden; Widerlagen, die sich seitwärts bis über die Seitenmauern des Gebäudes hinauserstrecken, verstärken die Pfeiler. Die Zwischenräume zwischen den grossen Bögen und dem Grundkreise der Kuppel werden durch dreieckige Gewölbstücke, Pendentifs, gebildet. Gen Osten, nach der Tribune zu, verengert sich jener quadratische Mittelraum, und

[1]) *S. Corpus hist. Byz.: Procopius de aedificiis Justiniani; Paulus Silentiarius descr. magnae eccl.; Codinus de off. magnae eccl. et aulae Constant. Du Cange Constantinopolis Christiana l. III. Banduri Imperium Orientale (t. I: Anonymi antiquitt. Constantt. l. 4; — t. II: Commentt. in antt. l. 4; — t. I. Gyllii Topogr. Constant, l. 2, l. 3.). Ciampini op. III, c. 27, 59. D'Ohsson Tableau général de l'empire Othoman. Museum Worsleyanum II, p. 103 sq. D'Agincourt, XXVI, 1, 2 etc.* (Wir sehen gegenwärtig (1852), nach inzwischen schon vorangeschrittener Forschung, sehr umfassenden Mittheilungen entgegen, durch welche uns die Kenntniss des byzantinischen Bausystems in derselben Weise, wie dies bei andern Baustylen der Fall ist, näher gerückt werden wird. Ich habe indess geglaubt, dass die obige einfache Zusammenstellung aus den älteren Materialien dennoch nicht völlig überflüssig und somit an dieser Stelle beizubehalten sein dürfte.) — [2]) *Anonymus, Codinus: δρομικὸν, — dictum videtur a stadiis cursoriis, quae in majorem longitudinem quam latitudinem porriguntur. Du C.* — [3]) *Anonym: διὰ κυλινδρικῶν καμάρων.*



zwar im gedrückten Halbkreise; dieser Theil ist, seiner Grundform entsprechend, durch eine Halbkuppel (οἷα τις ἄλλη ἄψις) bedeckt, welche eines Theils auf zweien jener grossen Pfeiler ruht (und sich dem über ihnen befindlichen grossen Bogen anschliesst), anderen Theils auf zwei kleineren Pfeilern, welche vor den Seiten der Tribune stehen. Letztere sind wiederum durch einen Bogen (ἄντυξ) verbunden (welcher einen halbrunden Einschnitt in die genannte Halbkuppel macht) und an welchen endlich die kleinere Halbkuppel (κόγχα) der Tribune (ἄψις) lehnt. Zwischen den kleineren und den grösseren Pfeilern befinden sich, auf beiden Seiten der Tribune, kleinere, der Tribune ähnliche Nischen (κόγχα), gleich jener bedeckt mit halbem Kuppelgewölbe, welches ebenfalls einen halbrunden Einschnitt in die grössere Halbkuppel macht. Das Gewölbe dieser Nischen ruht aber nicht, wie das der Tribune, auf Mauern, sondern auf je 2 über einander befindlichen Säulen-Arkaden; die unteren dieser Arkaden bestehen aus je 2, die oberen aus je 6 Säulen. — Auf gleiche Weise ist der gegenüber liegende westliche Raum angeordnet; nur fehlt hier am Schluss die halbrunde Vorlage der Tribune. Statt deren schliesst das hier befindliche Hauptportal den Raum gerade ab, so wie ein grosses, im Halbkreis überwölbtes, durch 2 Säulen in 3 Theile gesondertes Fenster statt der Halbkuppel der Tribune erscheint. Auf der Nord- und Südseite wird der Raum unter den grossen Bögen, welche die Kuppel tragen, durch eine gerade Wand geschlossen, die auf 2 übereinander befindlichen Säulen-Arkaden ruht; die unteren Arkaden bestehen aus je 4, die oberen kleineren aus je 6 Säulen. Auf diese Weise bildet sich zwischen Portal und Tribune ein Mittelschiff von zum Theil beträchtlicher Breite, in der Mitte von jener grossen Kuppel überwölbt. — An der Nord- und Südseite desselben befinden sich die schmaleren niedrigen Seitenschiffe (Ἀἴθουσα, *porticus*), deren jedes durch die Pfeiler und ihre Widerlagen (zwischen welchen ein breiter Durchgang befindlich) in 3 Räume gesondert wird. Die einzelnen Räume sind gewölbt, die Gewölbe ruhen auf je vier Säulen. — An der Westseite endlich, in der ganzen Breite des Gebäudes, ist eine schmale innere Vorhalle (Νάρϑηξ, πρόναος), welche mit den genannten Räumen durch 7 Thüren in Verbindung steht. — Ueber den Seitenräumen und über der Vorhalle befindet sich eine Gallerie (ὑπερῷα, *porticus superior*). Sie öffnet sich nach innen zu durch die oberen Arkaden in den Seiten des Mittelraumes, durch die oberen Arkaden in den, neben der Tribune und dem Eingange befindlichen Nischen, so wie durch die aus 2 Säulen bestehende Arkade über dem Eingange. Ueberall sind Brüstungen (*plutei*) zwischen den Säulen angebracht. Die Gallerie ist gewölbt, in den Eckräumen mit Kuppeln; die Gewölbe werden, wie in den unteren Eckräumen, durch Säulen gestützt. Man gelangt von ausserhalb in diese Gallerie durch Treppen (κοχλίας), welche in den Widerlagen der Pfeiler angebracht sind. — Ueber denjenigen Theilen der Gallerie, welche sich nach dem mittleren, unter der Hauptkuppel befindlichen Raume öffnen, befindet sich, zwischen den grossen Bögen, eine zweite kleinere Gallerie, durch eine Arkade von 6 Pfeilern gebildet. Die Mauer über dieser Gallerie bis zum Gipfel des Bogens enthält auf jeder Seite 2 Reihen, im Halbkreis überwölbter Fenster, in der oberen Reihe je 5, in der unteren je 7. Die Kuppel ist nach unten zu mit einem Kranz von 24 (nach Gyllius von 40) Fenstern durchbrochen; unter den Fenstern, am Grundkreise der Kuppel, läuft eine von Consolen getragene Gallerie hin. In den Halbkuppeln, welche sich zu beiden Seiten

an jene lehnen, so wie in der Halbkuppel der Tribune, sind je 5, in den Halbkuppeln der, zu den Seiten der Tribune und des Einganges befindlichen Nischen, je 3 Fenster. An den Seitenwänden der oberen und unteren Gallerie, so wie der Seitenschiffe, sind ebenfalls Fenster befindlich. Sämmtliche Fenster sind im Halbkreis überwölbt. — Die Vorhalle, welche sich nach innen zu duch 7 Thüren öffnet, deren mittlere höher als die übrigen (*πυλών βασιλικὸς*), hat nach aussen 5 Thüren, dazwischen 3 mal 4 Fenster. Verschiedene Thüren befinden sich in den übrigen Seitenwänden. Sämmtliche Thüren zeigen einen geraden Sturz.

Die Wände und Wölbungen des Gebäudes sind aus gebrannten Ziegeln erbaut; die Bekleidung derselben besteht zum Theil aus verschiedenfarbigem Marmor und edlen Steinen und Metallen, zum Theil aus musivischen Gemälden; auch der Fussboden hat musivischen Schmuck. Die grösste Pracht war bei der Ausschmückung des Allerheiligsten angewandt. Der Marmor zu den Wänden und Säulen ist grossentheils von antiken Gebäuden entnommen. Die Blätterkapitäle der Säulen [1]) sind mit ausserordentlicher Zartheit in durchbrochener Arbeit gemeisselt (S. Vitale in Ravenna) [2]); an einigen befindet sich das Monogramm des Justinian und seiner Gemahlin, der Theodora. Auf den Kapitälen scheint ein besonderes Kämpfergesims zu liegen, welches die Archivolten der Bögen trägt. Es werden Glasscheiben in den Fenstern erwähnt. Unzählige silberne Lampen, in verschiedenster Gestalt und Verbindung, erhellten zur Nacht die Kirche; die kostbarsten Gefässe waren im Ueberfluss vorhanden.

Die Länge des Gebäudes von der Thür bis zur Tribune beträgt nach Evagrius (bei Du Cange) 190 Fuss, die Breite 115 Fuss. Gyllius giebt die Länge auf 240 Fuss, die Breite auf 213 an; mit letzterem stimmt der von Grelotius gegebene Grundriss. Das Museum Worsleyanum bestimmt die Länge auf 250, die Breite auf 228 Fuss. Die Höhe der Kuppel über dem Fussboden beträgt nach Evagrius 180 Fuss; die Höhe der grossen Bögen, welche die Kuppel tragen, giebt Gyllius auf 142 Fuss an, welches Maass dem von Evagrius gegebenen zu entsprechen scheint. Der Durchmesser der Kuppel hat, nach dem Museum Worsleyanum, 108 Fuss.

An der Westseite befindet sich ein viereckiger Vorhof (*αὐλή*; *γαρσονοστάσιον*, von Garcio — Garçon, Diener der Vornehmen, die hier zurückbleiben mussten), innen von 4 Portiken, die mit Musiven geschmückt waren, umgeben. In der Mitte desselben ein Springbrunnen von Jaspis (*φιαλη*; *λεοντάριον*, von den Löwen, aus deren Mäulern das Wasser strömte). Aehnliche Portiken befanden sich auch auf der Nord- und Südseite. Auf der Südseite steht noch das achteckige Baptisterium mit einer Stellung von 8 Säulen im Innern.

In der äusseren Ansicht erscheint durchaus die mittlere, verhältnissmässig flache Kuppel als vorherrschend, zu welcher sich die niedrigen Dächer, die kleinen Kuppeln auf den Ecken, die Halbkuppeln malerisch emporbauen.

Die Bedeutung und Benutzung der inneren Räume ist folgende: — Das Allerheiligste (*βῆμα*, *ἱερατεῖον*, *ἄδυτον*) begriff in dieser Kirche, wie

[1]) *Grelotius* (bei Banduri): *Grec gothisé*, *barbarisé*. — [2]) Eine besondere Sorgfalt und Mühsamkeit in der Ausführung des Ornaments liegt überhaupt im Charakter der byzantinischen Kunst; das beweisen unter andern die griechischen gemalten Pergament-Handschriften.

gewöhnlich, die Tribune und den Raum zunächst vor derselben, in welchem der Altar stand. Silberne Schranken (κιγκλίδες ἱεραὶ), welche zwischen den, vor der Tribune befindlichen kleineren Pfeilern gezogen waren, trennten dasselbe von dem übrigen Raum der Kirche. Die Schranken waren mit Säulen und Bildwerken und mit dem Namenszuge des Justinian und der Theodora geschmückt; drei Thüren (ἅγια θυρία), mit Teppichen verhängt, führten in das Innere des Allerheiligsten. An der halbkreisrunden Wand der Tribune standen die Bänke der Priester (σύνθρονος). Vor ihnen, auf einigen Stufen erhöht, der kostbare, goldene, mit einem überaus prächtigen Ueberbau (κιβώριον) versehene Altar (θυσιαστήριον, τραπέζη ἱερῆ); Purpurteppiche zwischen den Säulen des Ciboriums verhüllten denselben. — Der Gesammtraum vor dem Allerheiligsten hies Naos (ναὸς); der Theil des Naos zunächst den Schranken des Allerheiligsten, zwischen den beiden Nischen zu deren Seiten, Solea (σολέα). Letzterer, dessen Boden um ein Weniges über dem übrigen Naos erhöht war, diente (dem Chor der lateinischen Kirche entsprechend) zum Aufenthalt der niederen Geistlichkeit. In der Mitte desselben, zunächst dem unter der Kuppel befindlichen Hauptraume, stand eine Kanzel (ἄμβων) mit 2 Treppen. Die eine der beiden erwähnten Nischen (πρόθεσις) diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andere (διακονικὸν) zu den Lectionen der Diakonen nach vollbrachter Messe. — In dem übrigen Theil der Kirche befand sich das Volk, die Weiber auf den Gallerieen (γυναικεῖον). — Die innere Vorhalle (νάρθηξ) war insbesondere der Ort für die von der kirchlichen Gemeinschaft Ausgeschlossenen, welche zwar den Vortrag der heiligen Schrift und die heiligen Gesänge hören durften, vom Anschauen der Mysterien aber gänzlich getrennt waren. Doch kommt der Name νάρθηξ nicht bloss für die eine oben beschriebene Vorhalle vor: er wird allgemeiner für sämmtliche neben der Kirche gelegenen Portiken gebraucht, welche zu ähnlichem Zweck dienten. Bei der Sophienkirche werden einmal 4 Nartheken erwähnt, d. h. die Vorhalle mit dem vor ihr befindlichen Portikus und die beiden Portiken auf der Nord- und auf der Südseite der Kirche. Endlich scheint auch im Innern der griechischen Kirche, wie zuweilen in der lateinischen, wenn der äussere Narthex nicht hinreichte, ein schmaler Raum zunächst der Thür zu gleichem Zweck gesondert worden zu sein.

Zu den Seiten der Tribune, ausserhalb der Mauern der Kirche, befanden sich einige mit dieser verbundene Räume, welche als Sakristeien (*Secretarium*, *diaconicum*, *metatorium*, *vestiarium*, *scevophylacium etc.*) dienten.

II.

DIE KIRCHE S. MICCHELE MAGGIORE ZU PAVIA.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, Nro. 6, f.)

Die in der Ueberschrift genannte Kirche hat lange für einen charakteristischen Bau aus der Zeit der longobardischen Herrschaft in Italien gegolten. Indem diese durchaus willkürliche Annahme wiederholt und

Schlussfolgen aus ihr auf andere Bauwerke angewandt wurden, ist sie die Ursache mannigfacher Verwirrung in Bezug auf die Kunstgeschichte des Mittelalters geworden. Erst neuerdings hat ein Italiener, Cordero [1]), ein erfreuliches Licht über diese Verhältnisse ausgebreitet. Wir legen unseren Lesern die Hauptpunkte seiner Untersuchung über das Geschichtliche dieses höchst interessanten Monumentes vor, die ein nachahmungswürdiges Beispiel besonnener kunsthistorischer Kritik sind.

Vorher indess führen wir unsere Leser zu dem Gebäude selbst und zwar mit den Worten eines berufenen Berichterstatters, des Hrn. Prof. F. H. von der Hagen (in seinen „Briefen in die Heimat," Bd. II, S. 7.)

„Die Basilika S. Micchele (sagt derselbe) ist ansehnlich, meist ausgeführt und wohl erhalten. Der Giebel hat 3 Thüren, sehr reich an Bildwerken, dergleichen auch in vielen wagerechten Streifen die Wand bedecken, sowie zum Theil, von unten auf, die wohl nicht ganz fertigen, aus mehren Säulen verschmolzenen 4 Pfeiler, die zwischen den Thüren und an den Ecken bis zu der sehr flachen Abdachung durchlaufen. So erinnert das Ganze, auch durch den Inhalt mancher Bildwerke selber, auffallend an die mit Hieroglyphen ganz bedeckten Eingänge der alten Aegyptischen Tempel. Ueber den Thüren sind kleine Bogenfenster, darüber ganz runde, und oben am eigentlichen Giebel steigt von beiden Seiten eine kleine Säulenstellung mit Bögen bis zum Gipfel auf. Noch grösser und prächtiger verziert mit Laubwerk, Blumen und Fruchtgewinden, Vögeln, Greifen u. s. w., ist die Seitenthür am rechten Arm des nur schmalen Kreuzes: am Thürbalken ist Christi Brustbild, im Halbrund darüber ein Engel mit geöffneten Flügeln. Der hohe Giebel ist aber glatter und hat nur schmale Halbsäulen, wie der Chor. Im Winkel zwischen diesem Kreuzesarm und dem Chor steht der einfache Thurm mit ähnlichen Säulenstellungen, wie die am vorderen Giebel; dergleichen auch am Chor und, in 2 Reihen übereinander, an der aussen achteckigen Kuppel umlaufen. Das Innere hat Aehnlichkeit mit dem Züricher Münster, darin, dass die beiden Seitenschiffe, durch Theilung in zwei Stockwerke, eine Art von Gallerie oder Loge bilden, deren Brüstung die Pfeiler des höheren Mittelschiffes verbindet. . . . Die Pfeiler sind hier aber nicht blosse Mauerpfeiler, sondern mehr aus Ecken und Bögen mannigfaltig verbundene Säulenpfeiler, die abwechselnd an der anstossenden Gallerie in zwei Stockwerken absetzen, oder bis zum Gewölbe durchlaufen, und alle die mannigfaltigsten Säulenknäufe haben, mit Palmen, Vögeln, Schlangen, Menschenfratzen und einer Vorstellung des Sündenfalls. Alle Bögen sind rund. — Ganz ähnlich, nur kleiner, ist der Giebel von S. Giovanni in Borgo; die Wand ist aber nicht so reich und regelmässig verziert, und nur einzele Bildwerke, wie alte Bruchstücke, eingemauert. Ueber den drei Thüren ist zunächst, ausser den einzelnen Fenstern, noch ein kleiner Säulengang mit Bögen, die ebenfalls alle rund sind. Sie hat kein Seitenschiff und Kreuz."

Folgendes ist, was Cordero im ersten Abschnitt seiner genannten Schrift über die in Rede stehende Kirche sagt.

* * *

„Die Schriftsteller, welche von den Angelegenheiten Pavia's handeln [2]), und nach ihnen der berühmte d'Agincourt in seiner trefflichen Geschichte der

[1]) In seinem schon oben erwähnten: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda.* — [2]) Ghisoni. *Flavia Papia. Vol. I., p. 29.*



Kunst nach den Monumenten, sowie nicht wenig andere von denen, welche über die italienische Architektur in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters geschrieben, haben keinen Anstand genommen, zu behaupten, dass in unseren Gegenden, während sie der Herrschaft der Longobarden unterworfen waren, eine Bauweise vorgeherrscht habe, die, wenn nicht jenem Volke, so doch seiner Zeit ganz eigenthümlich und von der bisher hier angewandten sehr verschieden sei. Folgendes aber ist der Schluss, mit welchem sie eine solche Meinung begründen. Es hat keinen Zweifel, sagen sie, und wir wissen es durch den Diakonus Warnefrid [1]), dass in Pavia seit den Zeiten des Königs Grimoald, gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts, ein Tempel oder eine Basilika, dem Erzengel S. Michael gewidmet, vorhanden war; und dass derselbe Tempel ebenso gegen die Mitte des zehnten Jahrhunderts und um den Anfang des elften existirte, da man aus den gleichzeitigen Historikern weiss, dass in demselben die Fürsten Italiens die Krone zu empfangen pflegten [2]). Nun sehen wir noch gegenwärtig in dieser Stadt eine, San Micchele genannte Kirche, von majestätischer, alter Architektur, deren Styl noch nicht ein gänzlich gothischer ist, zugleich aber durchaus fern von der Architektur der Griechen oder Römer, und also einer Periode, die in der Mitte steht zwischen beiden Bauweisen, zugehören muss. Es wird dies somit ein Gebäude aus den Zeiten der Longobarden sein und seine Architektur gewiss ein vorzügliches Beispiel von dem Bausystem, welches in jener Zeit und von jener Nation beobachtet wurde.

D'Agincourt, nachdem er eine Zeichnung dieser Kirche von Pavia, zusammen mit jener von Santa Giulia und San Tommaso in limine bei Bergamo beigebracht [3]) und nachdem er diese Gebäude als Beispiele der in jener Zeit herrschenden Architektur dargelegt, drückt sich folgendergestalt, in seinem grossen obengenannten Werke, aus: „In Pavia und in der Provinz Bergamo, welche nachmals den Namen der venedischen Lombardei annahm, finden sich einige Kirchen, die, obgleich man die Zeit ihrer Erbauung nicht bestimmt weiss, doch ohne Zweifel von den Longobarden im sechsten, siebenten oder achten Jahrhundert erbaut sind; sie sind noch gegenwärtig genügend erhalten, um darzuthun, welches ihre erste Form und der Styl ihrer Dekorationen waren.“ Darauf giebt er eine Beschreibung dieser Kirchen und fährt also fort: „Diese Gebäude enthalten im Allgemeinen die Fehler, welche der Periode des Verfalles der Kunst eigen sind; aber die innere Eintheilung, noch mehr die Façaden, der Styl der Kapitäle, die Eigenschaft ihrer Ornamente mit Figuren von Männern, Weibern und Thieren, die kaum der Natur ähnlich sind, die Pilaster oder Strebepfeiler, die Säulen, die von der Erde bis zum Gipfel des Gebäudes emporreichen und die im Inneren von einer Ordnung zur anderen, ohne Architrav und ohne Kranzgesims übergehen: alle diese seltsamen und missgestalteten Eigenthümlichkeiten bilden den Charakter eines Baustyles, dessen Gebrauch im sechsten Jahrhundert vorzuherrschen begann und in den beiden folgenden Jahrhunderten sich allgemein ausbreitete.“

Derselben Meinung sind die gelehrten Verfasser der *Antichità longobardiche-milanesi* [4]), und der Cav. Rosmini in seiner *Storia di Milano* [5]); nach ihnen, der treffliche Verfasser des *Guida di Pavia* und schliesslich

[1]) *De gestis Longobardorum. Lib. V. c. 3.* — [2]) Muratori. *Annali d'Italia, agli anni 950, 1004.* — [3]) D'Agincourt. *Histoire de l'art etc. Section de l'Architecture Tab. XXIV.* — [4]) *Vol. I. facc. 120.* — [5]) *Vol. I. facc. 59.*

der gelehrte Robolini in seinen *Notizie appartenenti alla storia della sua patria. Pavia.*

Der genannte Guida drückt sich also über den in Frage stehenden Gegenstand aus: „diese Basilika (San Micchele maggiore) ist gewiss nicht aus späterer Zeit als das siebente Jahrhundert, da sie bereits zur Zeit des Königs Grimoald, d. h. gegen die Mitte dieses Jahrhunderts existirte . . .: aber wenn man nach dem Alter ihrer Structur urtheilen wollte, so müsste man sie vielmehr als ein Gebäude des sechsten Jahrhunderts benennen [1].“ Und der andere, indem er von den Kirchen von Pavia spricht, die man für longobardischen Ursprungs hält, schreibt folgendermaassen: „Man darf vermuthen, dass unsere berühmte Basilika San Micchele ihren ersten Ursprung dem Könige Agilulf verdankt, zur Zeit als derselbe noch Arianer war, wenn es nicht in der That nicht ohne Grund wäre, diesen Ursprung in den Zeiten der gothischen Könige zu suchen.“ Und anderswo fügt er hinzu: „Die Mehrzahl der Schriftsteller von Pavia eignet die Gründung von San Giovanni in Borgo dem longobardischen Könige Rotar zu; und es gehört, nach der Meinung des Ch. Seroux d'Agincourt, die Architektur derselben gerade in das siebente oder achte Jahrhundert [2].“

Als Muratori, ein etwas strengerer Kritiker als die erwähnten Schriftsteller, der genannten Kirche San Micchele erwähnen musste und bemerkt hatte, wie die Schriftsteller von Pavia und mit diesen Sigonius, ohne irgend einen Beweis anzuführen, behaupten, dass diese Basilika von Constantin dem Grossen erbaut sei, so begnügte er sich zweifelnd hinzuzufügen: es wäre im Gegentheil um Vieles wahrscheinlicher, dass dies Gebäude ein Werk der Longobarden sei, indem zu jenen Zeiten die Verehrung der Völker gegen den Erzengel S. Michael geblüht habe [3]. Und sehr verständig war dieser Zweifel des unsterblichen Mannes; denn es giebt kaum etwas mehr Thörichtes, als wenn man behaupten will, dass eine Kirche oder irgend ein anderes Gebäude wirklich in eine gewisse Zeit gehöre, und zwar aus dem einen Grunde, dass gerade in derselben, wenn gleich sehr entfernten Zeit, in derselben Stadt eine Kirche vorhanden war, welche denselben Namen führte. Und es giebt nur zuviele Schriftsteller, die auf eine solche Weise verfahren und um so mehr irren, als sie von ihren städtischen Angelegenheiten zu handeln hatten [4].

Wenn Schlussfolgen der Art Gültigkeit hätten, so würden die Gebäude der Longobarden, statt sehr selten in Italien zu sein (wie sie es wirklich sind), sich sehr häufig in all den Gegenden und Städten vorfinden, die einst dieser Nation unterworfen waren. Die einzige Stadt Lucca, zum Beispiel, würde noch heute vielleicht nicht weniger als zehn Kirchen aus jener Zeit in ihren Mauern einschliessen, da soviele sich dort vorfinden, die gegenwärtig mit denselben Namen bezeichnet werden, durch welche, wie man aus authentischen Dokumenten weiss, in dieser Stadt, im siebenten und achten Jahrhundert, eben soviel Kirchen unterschieden waren.

Und wenn die Architektur aller dieser Gebäude sich insgesammt mit denselben charakteristischen Kennzeichen darstellte, was der Fall sein müsste, wenn die Longobarden, und somit Italien unter ihrer Herrschaft, einen eigenthümlichen Baustyl gehabt hätten, so würde gewiss keine andere

[1]) Malaspina. *Guida di Pavia*; *Pavia 1819 facc. 56.* — [2]) *Vol. I. facc. 63 e 126. Op. cit. Pavia 1823—1826.* — [3]) *Antiq. med. aevi. T. II, col. 582. Diss. XXVII. Annali etc. Vol. IV. 112.* — [4]) Lupi. *codex diplom. Bergom, p. 207.*



Periode in der Geschichte der Baukunst des früheren Mittelalters klarer und unzweifelhafter sein, als eben diese. —

Eine Kirche, welche zu Pavia dem Erzengel S. Michael gewidmet und gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts, zu den Zeiten des Königs Grimoald vorhanden war, nennt Warnefrid, und zwar an der Stelle seiner Geschichte, wo er erzählt, dass Unulph, der Vertraute des Königes Bertarid, nachdem er die Flucht seines Herrn aus dem königlichen Palaste, der von Grimoald zu seiner Wohnung bestimmt war, bewerkstelligt hatte, ein Asyl in der benachbarten Basilika des Erzengel S. Michael suchte [1]). Dies Faktum, obgleich es der Geschichtschreiber nicht ausdrücklich sagt, muss, nach dem Zusammenhange, sich in Pavia ereignet haben.

Auch in dem folgenden Jahrhundert findet man diese Basilika von demselben Warnefried erwähnt, in dem Theil seiner Geschichte, wo er erzählt, dass, während der König Luitprand in seinem Palaste, ohne Zweifel zu Pavia, zu Gericht sass und ein Urtheil gegen einige Longobarden aus Friaul fällte, einer von diesen, Namens Hersemar, um sich seinem Unwillen zu entziehen, ebenfalls in diese Kirche entfloh [2]); so dass man sich dieselbe, auch durch diese Erzählung, als verbunden mit der königlichen Wohnung denken muss.

Nach dieser Zeit aber geschieht ihrer nicht mehr Erwähnung in der Geschichte der Longobarden, und ebenso wenig kann man eine Nachricht über sie aus den alten Dokumenten der Stadt Pavia schöpfen, da die Archive mehr als einmal verbrannt und zerstreut worden und sehr wenig Dokumente, älter als das elfte Jahrhundert, erhalten sind.

Bei den Schriftstellern, die in die Zeit um den Schluss des ersten Jahrtausends gehören, wird aufs Neue, gegen die Mitte des zehnten Jahrhunderts, zu Pavia eine Kirche erwähnt, welche dem heiligen Michael gewidmet war; und sie wird San Micchele maggiore genannt, vielleicht um sie von einer anderen zu unterscheiden, die gleiches Namens, aber geringer an Umfang oder anderweitigen Eigenschaften war und in derselben Zeit dort vorhanden sein konnte. Auch wird dies nicht wunderbar scheinen, wenn man bedenkt, dass die Verehrung sehr gross war, welche sämmtliche Barbaren, insbesondere aber die Longobarden, zu jenen Zeiten diesem heiligen Engel darbrachten; der König Luitprand z. B. pflegte sein Bild auf seinen Fahnen zu tragen und er hatte auch die Absicht, dasselbe auf seine Münzen prägen zu lassen.

Was indess auch der Ursprung dieser Benennung sei, so kann man doch nicht zweifeln, dass in einer kurzen, von Muratori herausgegebenen Chronik der Könige Italiens von ihr gesprochen werde, wo man folgendes liest: *In Basilica S. Michaelis que dicitur major, fuerunt electi et coronati Berengarius et Adalbertus filius ejus* [3]). Und diesselbe Faktum findet sich wiederholt in den *Annali lambeciani* [4]) und bei dem novalesischen Chronographen.

[1]) *Cum Unulfus in beati archangeli Michaelis basilicam confugium fecisset etc. De gestis Longobardorum. Lib. VI. c. 51.* Siehe auch: Assemanno. *Script. hist. ital. Tom. I. p. 454.* — [2]) *Tunc rex in iudicio residens . . . . praecepit. Hoc modo iis Longobardis comprehensis, Hersemar, qui unus ex eis fuerat, evaginato gladio . . . . in basilicam beati Michaelis confugit.* Pauli Diaconi: *De gestis Longobardorum. Lib. V. I. c. 51.* — [3]) Muratori *Annali d'Italia, all' anno 950.* — [4]) *Berengarius cum filio suo Adalberto . . . . . in civitate Papia, ad absidam S. Michaelis sic electi sunt reges. Lib. V. c. 4.*

In derselben kurzen Chronik geschieht ihrer aufs Neue Erwähnung, und zwar in den ersten Jahren des folgenden elften Jahrhunderts, indem dort gesagt wird, dass der Kaiser Heinrich II., im Jahre 1004, nachdem er zu Pavia angekommen, erwählt und zum König von Italien gekrönt wurde: *inter basilicam S. Michaelis que dicitur majore* [1]). Und in einer Schenkung, welche der Kathedrale von Pavia von Otto, dem Sohne des Königes Arduin, im Jahre 1008 gemacht wurde, heisst es: *Actum apud Papiam in palatio juxta ecclesiam S. Michaelis* [2]). Nach dieser Zeit aber, unter Kaiser Conrad (II.) dem Salier, fielen die Paveser in Ungnade, weil sie den königlichen Palast zerstört hatten, und Pavia verlor das Vorrecht, den Königen von Italien in seiner fürstlichen Pfalz die Krone zu geben. Es wird von derselben, soviel ich weiss, bis auf die Zeiten des Kaisers Friedrich I. nicht mehr gesprochen; davon hernach.

Wenn es nunmehr aus all diesen Angaben hinlänglich klar ist, dass dieser Tempel zu Pavia schon zur Zeit der Longobarden vorhanden und mit dem Palast der Könige verbunden war, und dass er sich, während des zehnten und im Anfange des elften Jahrhunderts, stets an demselben Orte befand;, so ist dadurch noch nicht auf gleiche Weise erwiesen, dass dieser selbe Tempel, in dem langen Zeitraum zwischen der Regierung des Grimoald und der des Kaiser Heinrich II., nicht zerstört und aufs Neue und in einem anderen Styl wiederhergestellt sein konnte; und noch weniger, dass die gegenwärtig zu Pavia vorhandene und dem heiligen Michael gewidmete Kirche ebendieselbe sei, welche sich dort schon zur Zeit der Longobarden befand und in späteren Jahrhunderten *maggiore* genannt wurde. Und dies vornehmlich aus dem Grunde, dass man, wenn es sich von den heiligen Gebäuden des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung handelt, immer mit ziemlicher Gewissheit voraussetzen darf, dass dieselben entweder gänzlich erneuert oder wenigstens zum grossen Theil umgeändert auf uns gekommen sind; denn das elfte und die beiden folgenden Jahrhunderte erscheinen als die Zeit allgemeiner Erneuung in den zeichnenden Künsten, sehr bedeutender Umwandlungen in der Baukunst. Und wenn man dies nicht von allen Gebäuden ohne Ausnahme sagen kann, da in Rom, in Lucca, in Brescia, besonders aber in Ravenna, sowie in einigen wenigen anderen Orten Italiens, einige Kirchen aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters ziemlich in ihrem ersten Zustande erhalten sind, so sind gleichwohl diese Ausnahmen von der allgemeinen Regel sehr selten. Selbst die Hauptbasiliken von Rom, gegründet durch Constantins Frömmigkeit und alle nachmals von seinen Nachfolgern erneut, Denkmäler, so höchst würdig der Verehrung durch ihren Ursprung und durch die Herrlichkeit der Gesammt-Anlage, — welchen Restaurationen, Abänderungen und Erweiterungen sind sie nicht unter den Pontificaten Hadrians I., Paschalis II., Honorius III., Sixtus V. und noch anderer, je nach dem Bedürfniss der kirchlichen Gebräuche und des verschiedenen Geschmackes verschiedener Zeiten, unterworfen gewesen!

Die gothischen Könige hatten einen Palast zu Pavia; es hatten dort mehr als einen die Könige der Longobarden; und, soviel uns der Anonymus des Valesius versichert, waren dort noch die Thermen, das Amphitheater und andre Monumente des alten Ticinum. Von all diesen Gebäuden, welche doch die festesten und grandiosesten in dieser Stadt sein mussten, ist keine

[1]) Muratori *Ann. d'It. ann. 1004.* — [2]) *Ib. ann. 1008.*

Spur erhalten. Die Kirche San Micchele, nach so vielen politischen und natürlichen Unglücksfällen, nach so mannigfachem Wechsel der Herrschaft, der Pavia, vom Reich des Grimoald bis auf unsere Tage unterworfen war, sie hätte also mehr als jene Monumente den Stürmen der Zeit, so vielen Gelegenheiten zum Verderb widerstehen können? Dies ist nicht wohl glaublich, um so weniger, wenn man damit verbindet, was der Geschichtschreiber Liutprand, ein Paveser und Genosse eben jener Zeit, uns erzählt, dass nämlich, im Jahre 924, diese Stadt von den ungrischen Hülfstruppen des Kaisers Adalbert verbrannt und in einen Haufen Steine verwandelt wurde, wie es schon durch die Hand der Hunnen mit Aquileja geschehen war, so dass diese Stadt sich nicht mehr erheben konnte [1]). In dieser Feuersbrunst kam der Bischof von Pavia, Johann, und mit ihm der von Vercelli ums Leben; und so gross war dies Elend, dass der Chronist Frodoard, der eben in jener Zeit lebte, schreibt, es hätten von der gesammten Volksmenge nicht mehr als zweihundert Personen sich retten können, es seien drei und vierzig Kirchen abgebrannt, so dass seit langer Zeit in keiner Stadt der Christenheit ein so grosses Elend sei gesehen worden [2]).

Dass in dieser Zerstörung auch die fürstliche Basilika ein Raub der Flammen wurde, schliesse ich aus einem anderen Umstande, den derselbe Historiker Liutprand erzählt, dass nämlich Hugo, Herzog der Provence, nachdem er im Jahr 926 von den Grossen Italiens zu Pavia erwählt worden war, nicht hier, in der Basilika San Micchele, wie es bisher Sitte gewesen war und auch später geschah, die königliche Krone empfing, sondern dass er sich nach Mailand begab, um dieselbe in der Kirche des heiligen Ambrosius vom Erzbischof Lambert zu empfangen [3]).

Und noch hatte sich Pavia von diesem Unglück nicht gänzlich erholt, als es einen zweiten Brand zu erdulden hatte, der daselbst, im Jahr 1004, von den deutschen Soldaten Heinrichs II. angelegt worden war und der, wenn wir dem Arnulf glauben, fast ebenso wüthete, wie der erste [4]).

In dieser zweiten Katastrophe wurde auch der königliche Palast, der bereits, nach dem ersten Brande von 924 [5]), wieder gebaut worden war, von neuem eine Beute der Flammen. Kann es nunmehr, frage ich, möglich sein, dass die Basilika San Micchele, welche, wie gesagt wurde, mit dem Palast verbunden war, auch diesmal so unverletzt habe hervorgehen können, dass auch jetzt nicht Restaurationen sichtbar werden sollten, zum wenigsten nicht an dieser grossen Menge von Figuren, Ornamenten und anderen

[1]) *Usta est olim formosa Papia, anno dom. inc. DCCCCXXIV. . . Salando duce uritur infelix olim formosa Papia: Vulcanusque quos attollens flatibus artus templa Dei, patriamque simul conscendit in omnem etc.* Liutprandi *ticin. ecclesiae levitae Historiar. lib. III. c. 1.* bei Muratori *R. ital. script. Vol. II, p. 162.* — [2]) *Papiam quoque urbem populosissimam atque opulentissimam igne succendunt, ubi opes periere innumerabiles. Ecclesiae quadraginta tres succensae. Urbis ipsius episcopus cum episcopo Vercellensi, qui secum erat, igne fumoque necatur atque ex illa pene innumerabili multitudine ducenti tantum superfuisse memoratur. In Chronic.* bei Du-Chesne *Hist. Franc. script. Vol. II. p. 594.* — [3]) Muratori. *Annali d'Italia, all' anno 926.* — [4]) *Cum non ad votum sibi obtemperasset, uno totam Papiam concremavit incendio. Hist. Mediol. Lib. I.* — [5]) In einer Angabe, welche Muratori in den Annalen, unter dem Jahre 924, zur Zeit des Königs Hugo, mittheilt, liest man: *In civitate Papia, in palatium noviter aedificatum . . . . in caminata dormitorii ipsius palatii.*

feinen Sculpturen, die zum grossen Theil in einem zerbrechlichen Sandstein ausgeführt sind? die, obgleich seit zwölf Jahrhunderten, wie man sagt, den Beschädigungen von Menschen und Wettern ausgesetzt, noch nicht gänzlich zerstört sind?

Oder sollen wir glauben, dass, wenn dies Gebäude damals wiederhergestellt wurde, dies sich nicht aus dem Styl seiner Architektur erkennen lassen sollte, der sich doch von verschiedenem Charakter, je nach der Verschiedenheit der Jahrhunderte, zeigen müsste, und nicht ganz in einem Wurf und in übereinstimmender Manier, wie es wirklich der Fall ist?

Aber es wächst noch die Schwierigkeit, wenn man bedenkt, dass nicht bloss die Kirche San Micchele das Glück gehabt hätte, diesem Verderben zu entrinnen und nicht in die Zahl jener abgebrannten 43 Kirchen mit eingeschlossen zu sein, sondern auch die Kirchen San Giovanni in Borgo, San Pietro in ciel d'oro, Santa Maria rotonda, Sant' Agata, San Romano, Santo Ambrogio und noch andere, welche sämmtlich, ebenso in den Jahrhunderten der Longobarden erbaut, entweder noch existiren oder, wie es bekannt ist, erst seit Kurzem abgebrochen oder neu gebaut sind. Wenn dies Factum wahr ist, wenn diese Kirchen, wie man es glaubt, Werke der Longobarden waren oder wirklich sind, so müssen wir also die Dinge, welche Liutprand sowohl als Frodoard, bald nach jenem grossen Ereigniss, ihren Zeitgenossen als Begebenheiten ihrer Zeit und unter ihren eigenen Augen geschehen, erzählten, für Thorheiten ausgeben! Ich überlasse es dem gesunden Urtheil eines Jeden, zu entscheiden, ob in alledem irgend eine Wahrscheinlichkeit ist.

Nach alledem scheint es mir, dass man bereits zur Genüge schliessen kann, dass die Basilika San Micchele maggiore in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit nicht dieselbe ist, welche sich einst in Pavia, zur Zeit der Longobarden, befand, und dass bis jetzt die Zeit ihrer Erbauung unbestimmt ist. Aber wenn dies sich so verhält, welcher Zeit wird man sie dann zuschreiben müssen? Gewiss wird man einem der blühendsten und glücklichsten Jahrhunderte, welche diese Stadt im früheren oder späteren Mittelalter erlebt hat, den Vorzug geben müssen; einer Zeit, in welcher die Baukunst in Italien, wie auch verderbt und entartet, doch schon wieder einen gewissen Werth erhalten haben musste. Niemand, meine ich, wird behaupten, dass diese Zeit die der longobardischen Herrschaft gewesen sei, oder vielmehr das siebente Jahrhundert, welches man als die Erbauungszeit dieser Kirche angiebt. Wenn Pavia damals in einer glücklichen Lage war, soweit dies nämlich die italienischen Städte im früheren Mittelalter sein konnten, so gilt dies wenigstens nicht für die Baukunst. Wenige Gebäude, und diese ausser aller guten Ordnung und schmuckleer, entstanden zu jener Zeit in unseren Gegenden; so dass, mit Ausnahme des zehnten Jahrhunderts, diese edelste Kunst nie in so tiefen Verfall gerathen ist wie damals, wenn wir aus dem, was auf uns gekommen ist, urtheilen dürfen.

Und in Wahrheit, wenn man nicht jenen Magister casarius, Natalis genannt und aus der Lombardei gebürtig, der, ein Gründer einer Kirche zu Lucca, im Jahr 805, nicht seinen eigenen Namen zu schreiben wusste[1]);

[1]) *Ego Natalis, homo transpadanus, magister casarius, edificavi ecclesiam beatae Mariae Virginis. . . . intra hanc civitatem (lucanam) in fundamento meo . . . Signum † manus Natalis qui hanc cartulam fieri rogavit.* Ein authentisches Dokument aus dem Archiv des Bisthums von Lucca, bei *Bertini. Storia eccles. di Lucca Vol. II. Doc. VI facc. 9.*



und jene drei gleichfalls italienischen Künstler, Ursus, Joventinus und Jovianus, die, unter der Regierung des Liutprand, ihre Namen auf barbarische Weise in ein steinernes Tabernakel oder Ciborium gemeisselt haben, davon man gegenwärtig einige Fragmente im lapidarischen Museum von Verona sieht, Künstler, die vermuthlich nicht mehr als rohe Steinhauer waren, — wenn man diese nicht berücksichtigen will, so ist auch nicht der Name eines einzigen Architekten aus den Zeiten der Longobarden auf uns gekommen [1]).

Und auf ähnliche Weise dürften jene Magistri Comacini (vermuthlich von Como) nicht mehr als einfache Maurermeister sein, welche man vom König Rotar in seinen Gesetzen erwähnt findet, wo es unter No. 144 so heisst: *Si magister comacinus cum collegis suis domum ad restaurandum vel fabricandum super se placito de Mercede susceperit etc.* [2]).

Was Pavia anbetrifft, so war diese Stadt dazumal zwar der gewöhnliche Sitz der longobardischen Könige, aber sie war zu jener Zeit weder so reich noch so mächtig, wie nachmals. Und jene Monarchen selbst konnten nicht im Besitz grosser Reichthümer sein, da sie wirklich nicht mehr waren, als die obersten Magistrate eines militärischen Staates, in welchem fast so viel unabhängige Herren waren, als Herzöge in den Provinzen. Und wenn die Völker ein wenig unter der Regierung des Cunibert und des Liutprand aufathmeten, die nicht geradezu wie Barbaren herrschten; wenn es scheint, dass damals die Künste auf gewisse Weise begünstigt wurden, so lässt sich dasselbe nicht von den Zeiten des Grimoald und der anderen Vorgänger in der Herrschaft sagen.

Es könnte sich aber die Stadt Pavia auch nicht im neunten oder im zehnten Jahrhundert in einem so glücklichen Zustande befinden, daraus man etwa schliessen könnte, dass sie damals genügendes Vermögen und Kenntniss besessen habe, um nicht nur ein so prächtiges Gebäude, wie es ihre Kirche San Micchele ist, zu errichten, sondern auch San Giovanni in Borgo und die anderen, diesen ähnlichen, welche in derselben Stadt sind oder waren; welche, da sie in demselben Styl erbaut sind, auch, wie man vernünftiger Weise voraussetzen muss, alle als Werke einer und derselben Zeit zu betrachten sind. Denn ich wüsste nicht wohl zu sagen, ob, nach dem Tode Karls des Grossen bis zum elften Jahrhundert, das Schicksal unserer Vorfahren, stets in der Willkür von Fremden oder von Usurpatoren, besser geworden sei, als es unter dem friedlichen Regiment der Longobarden gewesen war, die bald Christen und Italiener, wie wir, geworden waren. Die Anarchie, die bürgerlichen Zwistigkeiten, die äusserste Unwissenheit dieser beiden Jahrhunderte, verbunden mit den fortwährenden Einfällen der Ungarn und der Saracenen und mit jener Furcht, welche das verkündete Ende der Welt erweckt hatte, machten diese Periode so traurig, dass man sich nicht nur alles Bauens enthielt, sondern auch die älteren Gebäude in Trümmer fallen liess.

Das zehnte Jahrhundert insonderheit hatte jeden Gedanken von guter Architektur ausgelöscht; auch die technische Fertigkeit der Magistri casarii oder comacini (oder „deutschen Meister"), die in gewisser Weise bisher den Mangel jener hatte ersetzen können, war, aus Mangel an Uebung, vergessen. Damals erst, gegen den Schluss dieses Jahrhunderts, war es, dass Otto der

[1]) Maffei. *Verona illust. Lib. XI. parte 1.* — [2]) Muratori. *Rerum italic. scriptores Vol. I. par. 2. p. 25.*

Grosse eine Wehr gegen diese Auflösung herzustellen suchte; dass die orientalische Architektur auf's Neue sich den Häfen Italiens näherte; und dass sich, an den Küsten von Istrien und von Venedig, jene grosse Umwandlung der Baukunst vorzubereiten begann, welche nachmals, mit dem Beginn des elften Jahrhunderts, zuerst bei uns, sodann in dem gesammten übrigen Theile des Occidents bewirkt wurde. Das einzige Gebäude von einiger Bedeutung, an welches man, in italienischen Gegenden, in diesem zehnten Jahrhunderte die Hand legte, ist die lateranensische Basilika, welche Papst Sergius III. aus den Trümmern, darin sie schon seit mehreren Jahren lag, wieder emporsteigen liess. Aber es wurde dies Werk zu den Wundern gerechnet, sogar fehlte es an menschlichem Beistand: *non enim erat spes, neque solatium de restitutione illius*, wie der Diakonus Johannes, der zu jener Zeit lebte, schrieb [1]).

Der wirkliche Anfang der Wiederbelebung der Architektur bei uns, jedoch, wie ich (oben) gesagt habe, mit Principien, welche sich von denen der antiken Kunst sehr unterschieden, war im elften Jahrhundert; das glücklichste Jahrhundert für Italien, oder, wenn es so besser scheint, das mindest rohe und unglückliche, soviel deren seit den glücklichen Tagen des Trajan und der Antonine verflossen waren. Damals, vermöge der Gegenwirkung gegen das Feudalwesen, vermöge der Privilegien, welche den Gemeinden ertheilt wurden, und vermöge der anderen weisen Anordnungen des ersten der Ottonen, der hiedurch, auch bei uns, fast wider unseren Willen, der Grosse genannt werden muss, erstanden auf's Neue der Geist und die Industrie der Italiener, vervielfältigten sich die Schulen, belebte sich der Handel, wurden unsere Häfen in Kurzem die Emporien des gesammten Occidents, und zögerten auch die zeichnenden Künste, welche stets dem öffentlichen Glücke folgen, nicht, neue Lebenszeichen zu geben. Damals sah man eine jede Stadt ihre alten Ruinen wiederherstellen, den Umkreis ihrer Mauern ausdehnen, und mit den anderen wetteifern, welche von ihnen die bedeutendsten und prächtigsten Gebäude aufführen würde. Venedig und Pisa, die sich bereits grosser Reichthümer durch ihren Handel mit dem Orient erfreuten, waren die ersten, welche das edle Beispiel gaben, und ihre Kathedralen, die gerade in diesem elften Jahrhundert entstanden, sind bewunderungswürdige Werke auch für unsere Tage. Ihnen folgten die Gemeinden von Ancona, Modena, Lucca, Ferrara, Verona, Bergamo, Mailand, Pistoja, Rom, Parma, Piacenza, und von allen anderen bedeutendern Städten der Zeit. Auch die Reformen des Mönchswesens, welche in dieser Zeit in dem gesammten Occident statt fanden, trugen nicht wenig zur Erneuerung der alten zerstörten Abteien und zur Verbreitung des neuen Baustyles über die Alpen bei. Derselbe Geist der Religion, welcher in diesem Jahrhundert ganz Europa mit einem heiligen Eifer entflammte und zum Zuge in das heilige Land antrieb, derselbe Geist belebte bei uns auch die Architektur und mit ihr nach und nach die bildenden Künste, ihre treuen Begleiterinnen.

Auch Pavia behauptete in jenen Tagen eine der ersten Stellungen unter den bedeutenderen Städten Italiens, und bereits am Ende des elften Jahrhunderts regierte es sich nach eigenen Gesetzen; sein Reichthum ist zur Genüge an dem damaligen, höchst ausgedehnten Umlauf seines Geldes zu erkennen. In dieser Zeit nun, d. h. gegen den Schluss des elften Jahr-

[1]) Muratori. *Annali d'Italia, all' anno 907.*

hunderts, meine ich, dass seine Bürger, dem allgemeinen Beispiel folgend, den Beschluss fassten, ihre Basilika San Micchele von Grund aus, in der Weise, wie wir sie gegenwärtig sehen, wiederzubauen. Wirklich erscheint sie nach langem Stillschweigen, aufs Neue zu ihrem alten Glanze zurückgekehrt, im Jahre 1155, als dort der Kaiser Friedrich I. unter allgemeinem Jubel empfangen wurde: *In ecclesia S. Michaelis, ubi antiquum regum Longobardorum palatium fuit, cum multo civium tripudio coronátur* [1]. —

Nach dieser Darlegung zieht Cordero den Styl und die Eigenthümlichkeiten der Architektur dieses Gebäudes in Betracht und beweist, wie derselbe auf keine Weise dem Jahrhundert der Longobarden zugeschrieben werden kann, sondern wirklich der genannten Zeit angehört. Er giebt zu dem Ende ein sehr ausführliches Bild von den verschiedenen Baustylen, welche in Italien vom Beginne des Mittelalters bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts herrschend waren und sich einer aus dem anderen entwickelten. Es ist daraus in diesen Blättern bereits Einiges mitgetheilt worden.

[1]) Otto Frising. *De gestis Friderici. Lib. II. c. 21.*

BERICHTE UND KRITIKEN.

1833—1835.

Album d'un voyage en Turquie fait par ordre de sa Majesté l'Empereur Nicolas I. en 1829 et 1830 par C. Sayger et A. Desarnod. Lithographié à Paris, chez Engelmann et Comp. (Gross Fol. Die Lieferung zu 6 Blättern.)

(Museum, 1833, No. 1.)

Das genannte Prachtwerk, davon uns zwei Lieferungen vorliegen, enthält, seiner Benennung als Album entsprechend, mannigfache Gegenstände. Auf Vignetten-artige Architektur-Bildchen folgen Ansichten von Orten und Gegenden, die durch den russischen Krieg merkwürdig geworden sind, zum Theil von kriegerischen Scenen belebt; neu entdeckte antike Sculpturen wechseln mit geometrischen Grund- und Aufrissen merkwürdiger Architekturen. Eine vortreffliche Ausführung zeichnet dieses Werk zunächst aus; statt weiterer Empfehlung wird es genügend sein, hier nur Namen der Lithographen, wie Villeneuve, Bichebois u. a., und Adam als den Zeichner der Staffage zu nennen. Ein schöner Effect in Licht und Luft, ein warmer Ton in der Zeichnung, eine sorgfältige Durcharbeitung und ein sauberer Druck geben demselben einen Platz unter den Meisterwerken französischer Lithographie. Mehrere dieser Blätter sind, was bei blossen, nach der Natur aufgenommenen Veduten nicht immer der Fall ist, vollkommen abgeschlossene Kunstwerke. . . .

Dass die Zeichner uns, ausser den Bildern des Lebens und der Gegenwart, auch Früchte antiquarischer Forschungen mittheilen, müssen wir ihnen Dank wissen. So enthält das erste Heft eine Zeichnung nach der Statue eines liegenden Silen's, das zweite Heft Zeichnungen nach den Reliefs zweier griechischer Monumente (wie es scheint, Grabmonumente). Wichtiger — denn unsre Kenntniss des arabischen Baustyles steht einstweilen noch auf schwachen Füssen — sind die Linear-Zeichnungen der Moschee Selim's zu Adrianopel, welche uns hier in Grund- und Aufriss, in Durchschnitt und perspectivischer Ansicht vorgelegt wird. Dies Gebäude ist im Grundriss wesentlich viereckig (mit einem, gleichfalls viereckigen Ausbau auf der hinteren Seite); in einer gewissen Höhe aber geht dessen Form, durch die Vermittelung halber Kuppeln über den Ecken, in das Achteck

über. Es ist von einem grossen Kuppelgewölbe bedeckt, das minder auf den Wänden ruht, als auf acht starken, freistehenden Pfeilern im Innern der Moschee, von denen nur die beiden hinteren mit der Mauer verbunden sind. Die Vermittelung aus dem Achteck in den Grundkreis der Kuppel wird im Innern durch jene kleinen stalactitenartigen Gewölbe zu Wege gebracht, welche aus den arabischen Bauten in Sicilien und Spanien bekannt sind. Vier hohe schlanke Minarets, welche in vier Absätzen allmälig dünner werden, schiessen neben den Ecken des Gebäudes empor. Die Moschee hat einen viereckigen Vorhof, der von offnen, mit kleinen Kuppelgewölben bedeckten Hallen innerhalb der Mauer umgeben ist. Diese Hallen ruhen auf Säulen, deren Kapitäle grosse Rundbögen, oder, bei engerem Zwischenraume, geschweifte Spitzbögen tragen. Ausserdem kommt auch der gewöhnliche Spitzbogen vor. — Wir wagten nicht bei dieser Beschreibung der Moschee mehr ins Detail zu gehen, denn die Treue der Zeichner schien uns hier aus mehreren Umständen ein wenig zweifelhaft. Vielleicht bringen uns die folgenden Hefte einzelne Details dieses höchst merkwürdigen Gebäudes.

Berliner Museum. — Tizian.

(Museum, 1833, No. 8.)

Die Gemäldegallerie des Berliner Museums zeichnet sich durch eine grosse historische Vollständigkeit — die erste Forderung an eine öffentliche Gallerie — vor andern Sammlungen aus; man hat, für die verschiedenen Länder und Zeiten, die Belege mit gleicher Sorgfalt und mit gleichem Glück erworben und angeordnet. Nur einige der ersten Meister sind noch durch minder bedeutende Werke vertreten, oder es fehlt ihr Name überhaupt noch im Katalog. Zwar waren in den Sammlungen, daraus die Gallerie des Museums zusammengesetzt oder ausgewählt wurde, bekanntlich mancherlei erste Namen vorhanden; doch hatte man die löbliche Absicht, ein Gemälde mit zweifelhaftem Taufschein lieber einem geringeren Künstler zuzuschreiben, als durch leeren Namenprunk das Auge des unbefangenen Beschauers irrezuleiten. Indess, bei den bedeutenden Mitteln, welche durch die Freigebigkeit Sr. Majestät des Königs dem Museum zu Gebote stehen, lässt sich hoffen, dass jenem Uebelstande in wenigen Jahrzehnten abgeholfen sein wird.

So eben ist ein neuerworbenes Bild von Tizian (dessen Werke in der sonst reich vorhandenen venezianischen Schule gänzlich fehlten) aufgestellt. Nicht bedeutend an Umfang, noch an Composition, reicht dasselbe gleichwohl hin, die Stelle, welche dieser grosse Künstler in der Geschichte der Kunst einnimmt, hinlänglich zu bezeichnen. Es ist das Portrait von Tizians Tochter Cornelia, Kniestück, überlebensgross; von dem Abbate Cellotti, welcher dasselbe aus dem Besitz einer venezianischen Familie an sich gebracht, zu Florenz gekauft. Halb dem Beschauer den Rücken zuwendend, blickt sie über die rechte Schulter nach diesem zurück, indem sie mit beiden Händen eine silberne Schüssel mit Früchten emporhebt. Sie trägt ein schweres

goldstoffenes Kleid, einen leichten Flor, welcher über den entblössten Nacken zurückfällt, eine Perlenschnur um den Hals und ein reich mit Steinen geschmücktes Diadem im röthlich blonden Haar, das fast à la Chinoise zurückgestrichen ist. Ein dunkles scharfes Auge, darüber sich das Augenlied leise, wie winkend, senkt; feine, scharfgezirkelte Augenbrauen; uaf der flachen Stirn ein leichter Schatten über dem linken Auge; eine gerade, wenig gehobene Nase; ein lechzend geöffneter Mund, ein zartgerundetes Kinn, — dies sind die Hauptformen des Gesichtes. Nirgend scharfe Linien; die Sonderung der Formen, insbesondere bei der Wendung des Halses und des Kopfes, durch die leisesten Uebergänge des Helldunkels vermittelt, und dessen Schmelz minder in der Nähe, wo Alles unbestimmt verschwimmt, als in der Entfernung von einigen Schritten bemerkbar; eine durchsichtige, klare, innerlich warme Farbe, aber kein Weiss, kein Roth, Blau oder Grün. Was Tizian je in der Malerei des Fleisches, d. h. in der Darstellung des Lebens, vermocht hat, davon giebt dies Bild ein vollgültiges Zeugniss. Seltsam contrastirt mit den nackten Theilen das schwere, ungefüge Gewand; aber es dient nur, den Zauber, der in jenen liegt, zu erhöhen. Das Bild macht den Eindruck, als habe eins der griechischen Götterweiber, — verlockend, wie sie das Mährchen des Mittelalters auffasst, — sich gefügt, dem sterblichen Menschen in gewohnter Tracht zu erscheinen; als sei es bereit, die lästige, ungehörige Hülle von sich zu werfen, in ewig reizender Jugend „den alten Göttern wieder zuzueilen.“

Ueber München's Kunstschätze und künstlerische, der Oeffentlichkeit gewidmete Bestrebungen von Julius Max Schottky, Professor. Erste Abtheilung: Malerei. München, 1833.

(Museum, 1833, No. 9. f.)

Eine brauchbare und interessante Compilation.

Der Verfasser giebt zuerst Andeutung über München's frühere und gegenwärtige Kunstgeschichte, indem er letztere eine Geschichte der Kunstförderung durch Baierns Regenten nennt, welche insbesondere seit dem funfzehnten Jahrhundert eifrig bemüht gewesen, Kunst und Wissenschaft allmählig heranzubilden und zu pflegen. Er fängt, nach einigen Rückblicken auf das funfzehnte Jahrhundert, mit dem Regierungsantritte Herzog Albert V., des Grossmüthigen (1550), des Lorenzo Medicis von Baiern, an. Unter diesem Fürsten begannen Kunst und Wissenschaft aufzuleben, sein Hof war mehr als königlich: „Sänger, Künstler, Gelehrte, auch Schalksnarren“ begleiteten ihn häufig. Er habe zuerst daran gedacht, eine Sammlung von Kunstsachen, besonders Alterthümern, anzulegen; alte, dahin bezügliche Rechnungen werden mitgetheilt. Unter den Nachfolgern Albert's wird besonders Maximilian I. (im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts) gerühmt. Dieser Fürst habe eine grosse Menge Künstler beschäftigt, habe das herrliche Bronze-Denkmal für Kaiser Ludwig den Baier in der Frauenkirche errichten, die Residenz und in ihr die „schöne oder reiche Kapelle,“ ein überaus kostbares Reliquien-Behältniss, erbauen lassen,

habe die Gemäldegallerie gegründet, die grosse Gallerie bereichert und endlich ein bedeutendes Antiquarium und eine eigne Kunstkammer zusammengebracht. Ueber den abenteuerlichen Inhalt und die höchst naive Aufstellung der letzteren theilt der Verfasser aus Martin Zeiller's gleichzeitiger Schilderung Verschiedenes mit; der französische Novellist Balzac hätte, als er in seinem Peau de chagrin den Trödel eines halbverrückten Kunsthändlers beschrieb, bei Zeiller in die Schule gehen und ein launigeres erstes Kapitel schreiben können. Wir geben unsern Lesern ein paar Zeilen daraus zur Probe:

— „Das Paradies flach in Holz geschnitten, über die maassen schön, gross und hübsch erhebt; wenn man's aufthut, so ist inwendig auch flach in Holz geschnitten die Schlacht zu Mühldorf, und unter derselben zween bairischer Fürsten Conterfet. Ein halbe Hirnschale und Kopf von einem Satyro; ein schwarzer Strahl- oder Wetterstein vom Himmel. Mehrerlei flache und runde, grosse und kleine Holzschnitte; ein ganzer Elendfuss, oben mit Silber gefasst, daraus zu trinken, wie man's zu Danzig macht. Auf einem Tisch geschmelzte Trüchlein, ein geschnittener runder helfenbeinerner Trog, wie ein antikisches Grab. Kaiser Friedrichs Gemahls Brauthemd'; ein krystalliner Knopf von Kaiser Friedrichs Sessel; ein silberner Küriss-Reiter. Unter dem Tisch hölzerne geflochtene und geschlossene Pfannenstiel; mehrerlei Schuh, der Herzogin Jacobe zu Gülch Pantoffel. Daneben und unter dem Tisch antikische Bilder. Auf einem Tisch Herzog Christophs in Baiern Wehr, mit ganz silberner hübsch gearbeiteter Scheiden. Hansen von Frundsperg Wehr, deren Scheide mit eines Franzosen Haut überzogen, mit welchem er sich gebalget und ausgedingt, dass der Ueberwinder des Ueberwundenen Haut über sein Wehrscheid ziehen solle." U. s w.

Nach dem genannten Fürsten erwähnt der Verfasser besonders der Verdienste des Max Joseph III., der die Akademie der Künste gestiftet, sodann wird Carl Theodor als ein besonderer Beförderer der Kunst genannt, der sämmtliche Gallerien bereichert, das gegenwärtige Lokal der Gemäldegallerie im Hofgarten erbaut habe. Den Schluss machen die allgemein bekannten Verdienste des verstorbenen Königs, Maximilian Joseph, so wie des jetztregierenden um die Beförderung der Kunst. —

Hierauf wendet sich der Verfasser zu den gegenwärtig vorhandenen Gebilden der Malerei, im ersten Abschnitt zu der Pinakothek. Ueber die in ihr auszuführenden Fresken, die Geschichte der neuen Malerei darstellend, wird ein ausführlicher Bericht vorgelegt.

Dann folgt eine Besprechung der königlichen Gemäldegallerie. Zusammengesetzt aus grösseren Hauptsammlungen — aus der ursprünglichen von München, dann aus jenen von Düsseldorf, Mannheim und Zweibrücken, — ist diese Gallerie besonders reich an Kunstschätzen aus der altoberdeutschen Malerschule, die ihr aus den aufgehobenen Klöstern und Abteien zugeflossen, und an Werken der niederländischen Schule, (insbesondere an Bildern von Rubens), die früher der Düsseldorfer Gallerie angehörten. Der Verfasser führt die vorzüglichsten Schätze dieser Gallerie, alphabetisch geordnet, auf und schaltet, um das ermüdende Katalogisiren zu unterbrechen, manches Urtheil sachkundiger, wenn auch bisweilen übersprudelnder Kunstfreunde über einige derselben ein: — Schorn, v. Quandt, Speth, Johanna Schoppenhauer, Burtin, Hirt, Hegner, Heinse, Rittershausen (in seinen „vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München" vom

Jahre 1788), — später Göthe, Waagen, Amalia v. Helwig u. a. m. Es ist interessant, die verschiedenen Physiognomieen, welche in dieser etwas gemischten Gesellschaft auftreten, zu beobachten: den anspruchlosen, besonnenen Forscher, den altmeisterlichen Kenner, den gemüthlichen Kunstfreund, den Dichter, den Enthusiasten u. s. w. Freilich durfte es nicht des Verfassers Absicht sein, in dieser Zusammenstellung so höchst verschiedenartiger Urtheile eine Art Gesammtkritik der Gallerie, einen Leitfaden für den Beschauer derselben, eine Schilderung ihres Zustandes für den Entfernten vorlegen zu wollen; es durfte ihm nur darum zu thun sein, demjenigen, der mit gesunden Augen und mit Gefühl für wahre Kunst jene Bildersäle betritt, eine angenehme Unterhaltung durch die Vergleichung dieser Ansichten zu gewähren. War jenes der Fall, so hätten wir allerdings mancherlei an der Auswahl des Verfassers auszusetzen; wir würden dann über manch ein Bild weniger, über manch eines mehr gesagt wünschen. Van der Werf's Bilder z. B., deren „Vollendung, Harmonie, magische Behandlung und edle Figuren" in der Einleitung gepriesen werden, möchten denn doch in ihrer elfenbeinglatt-geleckten Manier füglich eher in eine Raritätenkammer gehören. Den überzuckerten Bildern von Carlo Dolce (die freilich alle bei der Anwesenheit des Referenten in München, von Damen, copirt wurden) möchte es nützlicher sein, wenn sie hier mit Stillschweigen übergangen würden. Auch scheint die Redeweise der Ueberschwenglichen (Heinse, Rittershausen) nicht füglich mehr an der Zeit. Die Entzückung z. B. des Ardinghello-Heinse über die Himmelfahrt Mariä von Guido Reni dünkt uns heuer ein wenig fabelhaft, zumal wenn auf uns das Bild doch nur den Eindruck einer wohlberechneten Theaterscene macht. — Dagegen wird über manch ein erstes Meisterwerk gar nichts gesagt. So hat der Verfasser für Tizians Bilder, die er nur nach den Bezeichnungen des Cataloges aufführt, gar kein begleitendes Wort, — dessen sie für den Beschauer allerdings entbehren können, — mitgetheilt; und es sind doch nie Portraits mit so ergreifender Wahrheit, mit solcher inneren Lebenswärme und Kraft, mit solcher Verherrlichung der irdischen Gestalt gemalt worden. Und das eine gewaltigste der grösseren Bilder von Tizian, „Venus, welche eine Bacchantin in die Geheimnisse des Bacchus einweiht," möchte ich ein fast grausig schönes Bild nennen; so berührt es und ergreift es mit allen Schauern des Venusberges, davon die alten Lieder singen. Dies ist jene vollendete Meisterin, jene zauberische Königin, mit der Melancholie der Befriedigung auf ihrer Stirn; dies ist eins jener Opfer, die sich ihr freiwillig und ohne Rückhalt hingeben; dieser Faun, welcher gleichgültig und von dem Reiz der jungen Bacchantin unberührt zurückschaut, ist einer jener Dämonen, welche im Dienste der Zauberin stehen. Es ist gut, dass nicht weit davon Dürer's zürnende Apostel hängen, und das stille, beseligende Bild von Francesco Francia, welches die Jungfrau mit ihrem Kinde im Rosenzwinger darstellt. Das gewaltige blasse Bild von Franz Zurbaran (den man mit Unrecht den spanischen Caravaggio nennt, denn er ist mehr), Maria und Johannes, die von Jesu Grabe heimwandern, hat der Verfasser gar nicht angeführt.

Die königl. Bildergallerie zu Schleissheim, 1649 Gemälde in 45 Zimmern. Hier befinden sich jene Kunstschätze der altoberdeutschen Schule, welche oben erwähnt wurden und darüber der Verfasser mit den Worten des Gallerie-Direktor von Mannlich u. a. sagt: „Unter einer Zahl von 500 Gemälden der ältesten Meister, welche aus verschiedenen Provinzen

Deutschlands hieher zusammengebracht wurden, fand sich nicht ein einziges Bild, das nach einem andern copirt oder zweimal in der Sammlung vorhanden wäre; nur erst aus einer etwas spätern Periode, nach wirklicher Entstehung der deutschen Schule (?), finden sich einige und doch nur wenige Copieen." Hier befindet sich ferner für jetzt die berühmte Boisserée'sche Sammlung, welche der König von Baiern angekauft und in welcher die grössten Kunstschätze der niederdeutschen und niederländischen Schule enthalten sind. Der Besuch von Schleissheim, so wie der Moritzkapelle von Nürnberg, welche, als eine der Filial-Gallerieen von München, auch manch ein bedeutendes Bild beider Schulen enthält, wird die beste Gelegenheit zu einem gründlichen Studium der deutschen Malerei im Mittelalter geben. Der Verfasser führt uns in dieser Gallerie auf ähnliche Weise und mit ähnlicher Gesellschaft, wie in der vorigen, und wir finden uns hie und da zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst. So fehlt zum Beispiel ganz eine Erwähnung des hier befindlichen Altargemäldes von Dürer, welches von der Baumgärtner'schen Familie in der Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet worden, und dessen einer Flügel (No. 153) insbesondere eins der trefflichsten Bilder dieses grossen Meisters ist. Es stellt einen der Donatoren vor; einen geharnischten rothgekleideten Ritter mit einer Lanze in der Hand, vor einem weissen Pferde stehend, — eine Schlucht und darüber in der Ferne eine Burg; scharf gezeichnet und leicht, mehr getuscht, als wie gemalt; eine eigenthümlich phantastische Gestalt, von überraschender Verwandtschaft mit dem berühmten Dürer'schen Ritter in: Ritter, Tod und Teufel. Statt dessen theilt uns der Verfasser eine philosophische Abhandlung des Dr. Rosenberg über die falsche Auffassung von Dürer's Lucrezia mit, welches Bild freilich nichts weiter ist als irgend ein Studium, dazu dem Meister vielleicht Frau Agnes gestanden. Ebenso wünschten wir, dass in Altdorfer's reichem Bilde, den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius darstellend, minder des „beispiellosen Fleisses und der höchst schätzbaren Ausführung" erwähnt wäre, als vielmehr der wahrhaft grossartigen landschaftlichen Anordnung des Ganzen, (so dass das Einzelne nirgend störend hervortritt) und der phantastischen Weise; wie in der Ferne die weite Landschaft mit Städten, Flüssen und Gebirgen und der hohe, wolkenbedeckte Himmel sich anschliesst, darin auf der einen Seite der Mond aufgeht, auf der andern die untergehende Sonne aus einer Wolkenhöhle zurückschaut; Aehnliches kennen wir in neuerer Zeit nur aus den Bildern von Martin: die Sündfluth, der Durchzug der Juden durch's rothe Meer, das Fest des Belsazar u. s. w. Insbesondere aber hätte der Verfasser den in Zimmer XVIII befindlichen Gemälden eine grössere Aufmerksamkeit widmen müssen. Hier befinden sich die vortrefflichsten Niederländer, und unter ihnen verschiedene, deren Hauptvorzug weder in jener übersorgfältigen Pinselführung, noch in jener ängstlichen Abschrift eines höchst uninteressanten, nicht selten brutalen Lebens besteht, sondern die sich mit Humor und Laune darüber zu erheben und das Gemeine durch die seltsame Grandezza, welche sie ihm ertheilen, auf eine lustige Weise zu adeln wissen. Unter andern auch hängt in diesem Zimmer ein kleines Bild von dem jüngeren Teniers, welches wie so manches andere von diesem Künstler (und auch manches von seinem Vater), als ein Vorläufer seines genialen Meisterstückes, die Versuchung des heiligen Antonius darstellend, in der Gallerie des Berliner Museums, zu betrachten ist: — eine Zauberin, welche Geister beschwört. Sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem seltsamen

Unthier, einer Art Fisch, die Kehle zu, indem sie sich nach dem Geisterspuk hinter ihr umsieht, — tolles Gesindel! Da reitet einer auf einer fabelhaften Bestie mit einem Pferdeschädel; er hat in die Nase seines eigenen Schädels ein Klarinet hineingesteckt, darauf er lustig fingert; er trägt ein kleines Mäntelchen und statt der Mütze einen Leuchter mit brennendem Licht. Entsetzt flüchtet das übrige Fratzenvolk. Es müsste interessant sein, in diesen kleineren Vorläufern die Entwickelungsgeschichte des genannten grossen Possenspieles, wo alle diese tollen Gebilde um den armen Heiligen her ihr Wesen treiben, zu verfolgen.

Ueber die Boisserée'sche Sammlung ist viel geschrieben, und es konnte dem Verfasser nicht schwer fallen, manch eine geistreiche Ansicht liebenswürdiger Kunstfreunde und Freundinnen mitzutheilen. Der geschichtliche Werth dieser Sammlung und ihr Kunstwerth an sich ist zu weltbekannt, als dass wir hier etwas von jenen Mittheilungen wiederholen dürften; Max von Schenkendorf's frommer Wunsch, dass diese Bilder an Künstlerhand durch alle deutschen Lande gehen möchten, hat sich durch die Strixner'schen Lithographieen auf eine so seltene Weise erfüllt, wie es wohl kaum der begeisterte Dichter geahnt hatte. Eine Bemerkung nur erlaubt sich Referent. Man ist noch immer der Meinung, dass erst in dieser sogenannten niederdeutschen Schule, von van Eyck bis Schoreel, sich eine eigenthümlich deutsche Malerei entwickelt, dass erst sie sich von den byzantinischen Fesseln losgerissen habe; auf letzteres deutet die, wenigstens für Gemälde der Boisséere'schen Sammlung noch angewandte Bezeichnung einer „byzantinisch-niederrheinischen Schule." Doch wird sich nachweisen lassen, dass in Deutschland die Nachahmung byzantinisch-römischer Typen bereits mit dem dreizehnten Jahrhundert, da letztere bis zum Ekel verzerrt erscheinen, wenn auch nicht aufhört, so doch durch das Auftauchen einer anderen, eigenthümlichen Formenbildung mehr und mehr beschränkt wird. Dieser neue Styl, welcher sich durch einen edleren Charakter in den Figuren, durch leichtere Verhältnisse des Körpers und durch eine freiere Haltung desselben, insbesondere durch weiche, lange und grossartige (nie eckig gebrochene) Linien des Faltenwurfes auszeichnet, ist gleichzeitig mit dem Erwachen einer nationalen Poesie, mit der Verbreitung des Spitzbogenstyles in der Baukunst, und dürfte am besten, wie Baron Rumohr für letzteren vorgeschlagen, den Namen eines germanischen Styles verdienen, indem er, vom Anfange des dreizehnten bis zum Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, wie insbesondere in Deutschland, so überhaupt in den Ländern herrschend ist, welche unter germanischem Einfluss standen. Zu ihm gehört jene fälschlich sogenannte byzantinisch-niederrheinische Schule; als seine Blüthe vielleicht sind die Werke, welche man dem Meister Wilhelm von Köln zuschreibt, zu betrachten. Ich weiss nicht, ob die durchgeführte Charakteristik, die sorgfältige Ausführung in den kleineren Nebendingen, welches wesentliche Eigenschaften des späteren niederländischen Styles sind, überall für jene grossartigere Würde entschädigen. —

Nach diesen königlichen Sammlungen führt uns der Verfasser in die bedeutendsten Privat-Bildersammlungen von München, zunächst in die herzoglich von Leuchtenbergische Gallerie. Die für eine Privatsammlung seltene Vollständigkeit an Proben aus allen Zeitaltern und Schulen (vornehmlich neuerer und neuester Zeit), verbunden mit der Schönheit der Gegenstände, macht diese Gallerie bekanntlich zu einer der grössten Sehens-

würdigkeiten Münchens. Der Verfasser theilt auch hier, indem er die einzelnen Meister alphabetisch aufführt, eigene und anderer Kunstkenner Bemerkungen mit; aber auch hier vermissen wir für dies oder jenes Hauptbild die einführenden Worte, während wir bei minder bedeutenden aufgehalten werden. Die schönen Bilder von Tizian, die tiefleidenschaftlichen Bilder von Giorgione werden eben nur erwähnt; Murillo's wunderliebliche Madonna wird zwar etwas näher beschrieben, doch stimmen wir nicht ganz mit der Ansicht des Verfassers, wenn er in der Mutter „ganz Frömmigkeit" sieht: dies schelmische Zucken in dem linken Mundwinkel, diese niedergeschlagenen grossen, schwarzen Augen, die unter den langen Wimpern leise hervorzublicken scheinen, contrastiren halt ein wenig mit dem Heiligenschein. Ein gewaltiges Bild desselben Meisters und nicht minder eine Zierde dieser Gallerie ist der daneben hängende grosse Pilger-Engel, zu dessen Seite ein Bischof kniet; er sieht mit seinem bleichen Gesicht, das so seltsam von dem dunklen Haar überschattet wird, fast aus wie der Engel des Todes; und dazu passen auch seine grossen Schritte und das vom Winde in dünnen Falten scharf zurückgetriebene Gewand.

Andre Privatsammlungen, die des Professor Hauber, des Staatsrathes Ritter v. Kirschbaum, des Geheimerathes Ritter v. Klenze, des Canonicus Speth, des Inspector Gündter, folgen. Dann eine kurze Beschreibung der bekannten Fresco-Gemälde in den Arkaden des Hofgartens. Hierauf das Königl. Kabinet der Handzeichnungen und Elfenbein-Schnitzwerke, das mancherlei Bedeutendes enthält. Die Handzeichnungen, 9000 an der Zahl, sind musterhaft geordnet und aufbewahrt; unter die vorzüglichsten gehören fünf Blätter von Raphael, von denen das ausgezeichnetste unter Glas und Rahmen hängt: der Leichnam eines Bischofs, um welchen sich, Heilung erwartend, Blinde, Lahme etc. sammeln. — Von den Elfenbein-Schnitzwerken erwähnt der Verfasser insbesondere der verschiedenen älteren, die der Zeit des sogenannten byzantinischen Styles angehören (deren aber leider kein einziges ein bestimmtes äusseres Datum hat, was bei unseren noch geringen Kenntnissen dieser früheren Perioden der mittelalterlichen Kunst so wünschenswerth ist). Mit Recht macht der Verfasser auf ein dort aufbewahrtes seltenes Kästchen von Bronze (wahrscheinlich ein Reliquienkästchen) aufmerksam, welches von vier sitzenden Figuren (den Aposteln?), die ein Buch auf dem Schoosse haben und lesen oder schreiben, getragen wird, und dessen Seiten, so wie der dachförmige Deckel, mit Reliefs aus der heiligen Geschichte geschmückt sind. Der Verfasser bezeichnet das Alter dieses Kästchens unbestimmt, als in das früheste christliche Alterthum hinaufreichend, zugleich aber vergleicht er es mit den Sculpturen am Portal der (im zwölften Jahrhundert erbauten) Schottenkirche von Regensburg. Ich glaube, dasselbe, nach gewissen Kennzeichen, für ein Werk des elften Jahrhunderts halten zu dürfen. Die Arbeit ist sehr roh und erinnert, durch eine gleiche Ahnung von Form im Nackten, durch ähnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, sowohl an die Reliefs der alten Bronzethüren im Augsburger Dom (vom Jahre 1047), als sich auch, in den eigenthümlich verschobenen Stellungen, Erinnerungen an die Malerschulen des elften Jahrhunderts bemerken lassen, wie solche in den prächtigen Bamberger Handschriften der Zeit, welche in der Münchner Bibliothek befindlich sind, auftreten.

Die beiden folgenden Kapitel sind dem Königl. Kupferstich Kabinet, so wie den Malereien der Königl. Porzellanfabrik gewidmet,

welche letztere, unter der artistischen Leitung des Architekten, Professor Gärtner, Trefflichstes leistet.

Umständlicher verbreitet sich der Verfasser über Münchens Leistungen im Gebiete der Glasmalerei, sowohl wie dieselbe auf würdigste Weise wieder zum Schmuck der Kirchenfenster (des Regensburger Domes) angewandt wird; als auch, wie sie kleinere, höchst ausgeführte Gemälde, auf eine einzige Glastafel gemalt und fest geschmolzen, darstellt. Die Herren Boisserée und Bertram haben verschiedene der schönsten Gemälde ihrer ehemaligen Sammlung auf diese Weise copiren lassen, und Referent selbst ist Zeuge des zaubrischen Eindruckes, welchen diese ätherischen, körperlosen Gebilde auf den Beschauer hervorbringen.

Belehrend und interessant ist eine folgende grössere Abhandlung über die Entstehung und Ausbildung der Lithographie und ihres Druckes (zum Theil nach den Mitheilungen des Canonicus Speth). Der Verfasser schliesst mit Aufsätzen über den Kunstverein, über München's Kunsthandlungen und über die Königl. Akademie der bildenden Künste. Im Anhange theilt er, als eine werthe Reliquie, die Briefe von Göthe an den Maler Eugen Neureuther, den bekannten Arabesken-Zeichner, mit.

Das Buch wird besonders den Fremden, welche ein Kunstinteresse nach München führt, erwünscht sein.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. Vierte Lieferung. Gross Roy. Fol.

(Museum, 1833, No. 12.)

Diese Lieferung enthält die Himmelfahrt der Maria von Rubens, das Christkind mit dem kleinen Johannes in einer Landschaft von demselben, beides lithographirt von Ferd. Piloty, und das Innere einer Bauernschenke von D. Teniers, lith. von R. Leiter.

Wenn überhaupt ein Meister, so ist namentlich Rubens für lithographische Nachbildung, wie die vorliegenden Blätter, geeignet. Jener Lebensdrang und jene Lebensfülle, welche ihn stets über die Grenzen einer strengeren stylistischen Auffassung hinaustreiben, jene wilde Kraft in Wahl und Zusammenstellung von Farben und Lichtern, jene Freiheit eines breiten, markigen Pinsels, endlich jene nachlässige Genialität oder geniale Nachlässigkeit, welche sich gar nicht selten in seinen Bildern kund giebt, alles dies dünkt uns leichter und lebendiger im Steindruck, als in den verschiedenen Arten des Kupferstiches erreichbar. Der Zeichner der genannten Bilder von Rubens hat diese Aufgabe trefflich gelöst: Charakter, Leben und Farbe sind, so weit es eine Zeichnung im Stande ist, wiedergegeben. Doch gebührt auch dem Druck von Flachenecker und Hohe alle Anerkennung: wir haben in Berlin die trefflichsten Steinzeichnungen in der Regel bisher nur verätzt oder dumpf gedruckt erhalten.

Nicht minderes Lob gebührt der Lithographie nach einem der gemüth-

licheren Bilder von Teniers; auch hier ist der Charakter des Originals wahr und lebendig aufgefasst, auch hier die eigenthümlich leichte, ich möchte sagen, launige Pinselführung ohne Zwang wiedergegeben, welche den Bildern von Teniers, ihrem Gegenstande gemäss, eigen ist.

ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΠΑΙΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΣ.

Eine also bezeichnete Lithographie, die an einem hiesigen Kunstladen (bei Sachse & Comp.) aushängt, zieht seit einigen Tagen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich. Sie stellt einen nackten Knaben dar, der am Meeresstrande aus vier Büchern einen Kasten zusammengestellt hat, und bemüht ist, mit der hohlen Hand das Meer hineinzuschöpfen; zwei dieser Bücher tragen die griechische Aufschrift: Logik und Phänomenologie. Vor dem Knaben steht der heilige Augustin, der ihm die Eitelkeit seines Treibens zu bedeuten scheint. Eine Unterschrift sagt, dass das Original dieser Darstellung mit obiger Angabe sich als Handzeichnung in einem zu Athen neu entdeckten Cod. Mspt. von den Werken des heiligen Augustin, in einer griechischen Uebersetzung, finde. Die hiesigen Philosophen, welche den Knaben auf sich beziehen, zweifeln an der Aechtheit des Bildes. Kenner wollen in den Linien des Faltenwurfes mehr altitalienische Motive (des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts) als byzantinische finden; die Formen des Nackten scheinen durch den Lithographen berichtigt. Es frägt sich demnach, ob der Künstler ein Athener, oder ein Pisaner, — oder ob er vielleicht ein Berliner gewesen ist? —

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, scritta da lui medesimo. Giusta l'autografo pubblicato dal Tassi. Lipsia presso Leopoldo Voss. 1833. (2 Bände in gross 12.)

(Museum, 1833, No. 17.)

Benvenuto Cellini hat seinen Nachruhm fast mehr seinen Schriften als seinen plastischen Werken zu verdanken; vor allen seiner Lebensbeschreibung, welche mit künstlerischer Einfalt das Bild eines höchst eigenthümlichen Charakters und, was wichtiger ist, in diesem und um ihn das Bild einer merkwürdigen, mannigfach bewegten Zeit vor uns entfaltet. Dies Buch führt uns unmittelbar in die Verhältnisse und Zustände Italiens um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, und wir erkennen daraus die Möglichkeit, dass die Kunst, welche zu Anfange des Jahrhunderts ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, so schnell wieder herabsank. Denn wo an die Stelle des Gemeinsinnes und hoher durchgreifender Begeisterung, Willkühr und Liebhaberei und leere Prunksucht getreten sind, da ist es um den Inhalt der Kunst gethan, wie lange auch äussere Schönheit und Correktheit der Form sich in den Werken erhalten mag.



Cellini's Leben ist durch Göthe's meisterliche Uebersetzung auch bei uns völlig eingebürgert. Doch ist zu bedauern, dass dieselbe, so wie die Uebersetzungen anderer Nationen (in's Englische von Thom. Nugent, 1771, und von Thom. Roscoe, 1823; ins Französische von T. de St. Marcel, 1822.) nur nach einer mangelhaften, zum Theil fehlerhaften Ausgabe veranstaltet werden konnte. Die Originalhandschrift nämlich war längere Zeit verschwunden und die Ausgabe sowohl, welche Göthe vor sich hatte (mit dem erdichteten Druckort Köln, eigentlich Neapel, 1728, von Antonio Cocchi) als auch die folgenden sechs italienischen Ausgaben (Florenz, Mailand, Pisa, 1792—1824) sind Abdrücke mehr oder minder mangelhafter Copieen, welche nur insgeheim und in Eile hatten angefertigt werden können, da die frühern Eigenthümer sehr eifersüchtig auf den Besitz des Originales gewesen waren. Erst im Jahre 1810 wurde dasselbe von L. de Poirot zu Florenz wieder entdeckt und bei seinem Tode, 1825, der Laurenzianischen Bibliothek vermacht. Es ist zum Theil von Benvenuto's eigener Hand geschrieben, zum Theil von ihm dictirt worden, wie er sich selbst in einem Briefe an Benedetto Varchi darüber äussert: „Ich habe dies mein Leben mit eigener Hand zu schreiben angefangen, wie man aus einigen eingehefteten Blättern sehen kann; aber da ich bedachte, dass ich zu viel Zeit verlöre, und da es mir eine unmässige Eitelkeit schien, so kam hernach ein Söhnlein des Michele di Goro von der Pieve zu Groppine zu mir, ein Kind von ungefähr 14 Jahren, und es war kränklich. Ich fing an ihn schreiben zu lassen, und während ich arbeitete, dictirte ich ihm mein Leben; und weil mir die Sache Vergnügen machte, so arbeitete ich viel eifriger und brachte viel mehr zu Stande [1]." Dieser Notiz geht ein Sonett vorher, welches wir, als bezeichnend für den Charakter dieses merkwürdigen Künstlers, in freier Uebertragung folgen lassen:

„Ich schreibe dies mein mühereiches Leben,
Der ich dem Schöpfer schuld' ein jeglich Gut:
Die Seele, die er hielt in sichrer Hut, —
Denn ob ich viel und Kühnes mocht' erstreben,
Stets hat im Unglück Rettung er gegeben, —
Leben, Ruhm, Kraft, nicht wie sich's Jedem thut,
Sitte, Gestalt, Schönheit und festen Muth,
Dass ich mich über Viele darf erheben.
Nur Eins schmerzt mich im innersten Gemüthe,
Die theure Zeit, in Eitelkeit verloren: —
Unsre Gedanken führt der Wind von hinnen!
Doch werf' ich ab solch' ungeziemend Sinnen,
Ich, ein Willkommner [2]) dort wie hier, geboren
In dieses werthen Toskerlandes Blüthe [3])."

Ein genauer Abdruck dieser Originalhandschrift, durch Francesco Tassi veranstaltet, erschien im Jahre 1829 zu Florenz in 3 Bänden in 8. Die beiden ersten Bände enthalten das Leben mit Erläuterungen und Varianten; der dritte, Documente, Briefe, Gedichte, die sich auf Cellini beziehen und zum Theil von ihm selbst verfertigt sind, meist noch nicht herausgegebene Gegenstände, aus der Bibliothek Riccardi entnommen. Ausserdem ist ein

[1]) S. die Vorrede der vorliegenden Ausgabe, X. — [2]) Benvenuto. — [3]) Fiore, Wortspiel in Bezug auf Florenz.

Portrait Cellini's, nach Vasari gestochen, beigefügt; vier radirte Umrisse nach seinen Werken, gezeichnet von G. Rossi und V. Gozzini; ein Facsimile und ein lithographisches Blatt mit dem Wappen der Cellini.

Die vorliegende Ausgabe ist ein sorgfältiger, reiner und geschmackvoller Abdruck der eben genannten oder vielmehr ihrer ersten beiden Bände. Die (grossentheils sprachlichen) Anmerkungen sind weggelassen und nur eine kritische Auswahl derselben in einem alphabethischen Anhange beigefügt. Die hier vorkommenden biographischen Notizen sind von dem deutschen Herausgeber aus Quellen, welche dem italienischen theils unbekannt, theils von ihm vernachlässigt waren, ergänzt und berichtigt. In der Vorrede sind ausser den Nachrichten über die Handschriften und deren Ausgaben verschiedene Urtheile über die Werke Cellini's mitgetheilt und zwar von Vasari, Baldinucci, Baretti, Giulianelli, Tiraboschi, Parini, Missirini. Von den Kupferbeilagen der Tassi'schen Ausgabe ist das Portrait Cellini's durch einen sauberen Stahlstich von F. Wagner wiedergegeben: der Meister ist hier in späteren Jahren dargestellt, mit schwarzem Barett, langem, grauem Bart und mit einer Stirn, welche an Michelangelo, sein hohes Vorbild in der Kunst, erinnert. Ausser diesem Portrait sind auch die vier erwähnten Umrisse nach Werken von Cellini beigefügt, und zwar: die Büste des Grossherzogs Cosimo I. mit dem reich mit Masken, Schnörkeln und Laubwerk verzierten Harnisch; die Büste des berühmten Bindo Altoviti; die bekannte Statue des Perseus, welche in der Loggia auf dem Markte zu Florenz steht; und das kostbare, mit vielen Figuren geschmückte goldne Salzfass, welches er für Franz I. von Frankreich arbeitete und welches sich jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien befindet.

Vergleichen wir nun den vorliegenden Text mit dem bei uns gebräuchlichen Göthe'schen, so bemerken wir allerdings an letzterem den Mangel mancher Züge, welche zur Vervollständigung des Bildes wohl nöthig sind. Namentlich werden, bei aufmerksamem Lesen der deutschen Uebersetzung, an verschiedenen Stellen grössere Lüken von selbst bemerkbar. So fehlt hier z. B. die ganze Erzählung des Pestanfalles, den Cellini im Jahre 1524 zu Rom ausgestanden; und doch ist nachher zu den Seinigen das Gerücht seines Todes gekommen. So fehlt die ausführliche Beschreibung der freilich sehr wenig edlen Rache, welche er zu Paris an seinem ungetreuen Diener Paul Micceri nahm, und auf welche doch die umständliche, freimüthige Einleitung hinweist, u. a. m. Auch die Terzinen über seine Gefangenschaft nebst anderen kleineren Versen werden in der neuen Ausgabe an gehöriger Stelle mitgetheilt.

Wir schliessen mit dem Wunsche des deutschen Herausgebers, dass auf den Grund dieses gereinigten und zu seiner eigenthümlichen Kraft und Schönheit zurückgeführten Textes eine neue Uebersetzung veranstaltet oder lieber eine Berichtigung und Vervollständigung der Göthe'schen unternommen werden möge.

Supplement zu C. Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister. Herausgegeben und gezeichnet von J. M. Mauch, Architekten und Lehrer am Königl. Gewerbe-Institut zu Berlin. Mit 16 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1832. Verlag von Ferdinand Riegel.

(Museum, 1833, No. 26.)

Das Werk von Normand: „*Nouveau Parallèlle des ordres d'Architecture etc.*“ hatte die Absicht, Künstlern, angehenden Architekten und Dilettanten die genauen Verhältnisse der classischen architektonischen Ordnungen vor Augen zu legen, welche die berühmtesten Denkmäler alter und neuer Zeit schmücken, und in einem einzigen Bande die Grundsätze dieser Ordnungen zu vereinigen, die sich zerstreut in einer grossen Anzahl seltener und kostspieliger Werke vorfinden. Es besteht in einem Bande von fünf und sechzig Kupfertafeln mit erläuterndem Text. Der grosse und allgemeine Beifall, welchen dies Werk fand und welcher die Zweckmässigkeit des Unternehmens am besten verbürgte, war die Ursache, dass dasselbe in Kurzem auch in andre Sprachen, — in's Englische von A. Pugin, in's Deutsche von M. H. Jacobi (1833 bei F. Riegel) — übersetzt, und dass durch ermässigten Preis für eine noch weitere Verbreitung desselben gesorgt wurde.

Gleichwohl hat dies Werk bedeutende Mängel, die um so fühlbarer wurden, je mannigfacher man sich desselben, seiner anderweitigen Zweckmässigkeit zufolge, bediente. Es neigt sich nämlich im Wesentlichen noch zu jener Richtung der vergangenen Jahrhunderte, die in der Art und Weise, wie die Römer die classische Architektur und die Bildung der architektonischen Formen auffassten und anwandten, die höchste und schönste Entwickelung dieser Kunst findet. Es giebt vorherrschend Beispiele von altrömischen Monumenten oder von solchen, welche im Geiste derselben von neueren italienischen oder französischen Meistern (Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Alberti, de Lorme, Goujon etc.) erfunden sind, während von griechischen Monumenten nur etwa 10 Beispiele vorgelegt werden. Dies ist die Richtung, welche noch von den Franzosen befolgt wird. Die neueren deutschen Architekten (wenigstens diejenigen, in welchen der Begriff von der Bedeutsamkeit ihrer Kunst wahrhaft aufgegangen ist) haben aber in uns, durch Lehre und That, das Gefühl für eine reinere und mehr organische Formenbildung geweckt: wie sich dieselbe an den Monumenten des hellenischen Alterthums, und zwar jener glücklichen Pericleïschen Periode, auf eine ewig wahre und, unter gleichen Umständen, stets gültige Weise ausspricht. Wir haben wenigstens die Ueberzeugung gewonnen, dass, wenn auch veränderte Bedürfnisse und Bedingnisse vielleicht eine andere Gestaltung des architektonischen Systemes bewirken sollten, das Studium der griechischen Ordnungen stets die sicherste ästhetische Grundlage, die bestimmteste Anschauung von dem nothwendigen Organismus architektonischer Formen für den Baukünstler gewähren wird.

Das vorliegende Werk des Hrn. Mauch, welches sich als Supplement zu dem Normand'schen ankündigt, füllt die gerügte Lücke des letzteren auf eine höchst erwünschte Weise aus, indem es die Muster der griechischen

Säulenordnungen, insofern diese nicht schon bei Normand enthalten waren, vorführt und an ihnen sowohl die harmonische Consequenz ihrer Verhältnisse zeigt, als auch jene schöne Freiheit, welche ein Eigenthum der originalen, noch durch keine willkürlichen Schulregeln eingezwängten Kunst ist. Zugleich giebt der Herausgeber einige bei Normand und anderen ähnlichen Werken übergangene Eigenthümlichkeiten an, wodurch die Zeichnungen etwas voller und der Text in gleichem Maasse ausführlicher wird. So z. B. was die Construction der Decken betrifft, die in wesentlicher Verbindung mit den Gebälken stehen und eigentlich mit zur Ordnung eines Peristyls gehören; so die Construction der Traufe und der Sima des Kranzgesimses, nebst der Dachbedeckung u. s. w.

Die Zeichnungen sind mit möglichster Genauigkeit zum Theil nach den grossen, meist englischen Kupferwerken (nach *Stuart's Antiquities of Athens* und dem 1830 erschienenen *Supplementary*, nach den *Unedited antiquities of Attica*, den *Antiquities of Jonia*, nach *Vulliamy's Examples of ornamental sculpture in architecture*, nach *Hittorff's Architecture antique de la Sicile*, und *de la Gardette's Ruines de Paestum)* genommen, und ihre Maasse auf die zur Vergleichung bequemen Modultheile reducirt; zum Theil sind sie vom Herausgeber, auf seinen Reisen in Italien, nach den Originalen selbst, die bisher nur mangelhaft herausgegeben oder noch ganz unbekannt geblieben waren, gezeichnet. Die bei fehlenden Theilen hier und da angebrachten Ergänzungen sind auf ein strenges Studium der griechischen Architektur gegründet. Der Text verbreitet sich auf zweckgemässe Weise sowohl über die geschichtliche und locale Stellung der betreffenden Monumente und erklärt ihre constructiven und sonstigen formalen Eigenthümlichkeiten, als er auch, wo es anging, den Zusammenhang des Säulenbaues mit den Gebäuden nachweist, weil dessen Verhältnisse von der Dimension, Anordnung und Physiognomie des Ganzen abhängig sind.

Die Ausstattung des Werkes lässt nichts zu wünschen übrig; der Stich der Platten ist rein und bestimmt von C. Mare zu Berlin ausgeführt.

Schliesslich bemerken wir, dass es nicht unzweckmässig erscheinen dürfte, wenn auch noch die anderen Richtungen des Normand'schen Werkes vervollständigt würden. Die charakterisirenden Formen der römischen Architektur, obgleich ihnen allerdings jene freie Genialität der griechischen mangelt, sind doch keineswegs so eng abgeschlossen, wie es nach den, wenn auch zahlreichen mitgetheilten Beispielen bei Normand der Fall scheint; namentlich findet sich ein grosser Reichthum zum Theil sehr geschmackvoller freier, compositer Kapitäle (wir meinen nicht die eigentlich sogenannten römischen), welche mannigfach anzuwenden und nachzubilden sein dürften. Sodann aber dünkt es uns nicht wohl schicklich, dass der angehende deutsche Architekt unter den Musterbeispielen der neueren, die Grundsätze der classischen befolgenden Architektur nur fremde (von italienischen und französischen Meistern) vorfinde, während das Vaterland selbst die vortrefflichsten aufweist. Ich erinnere nur an zwei Männer, denen Berlin seine schönsten Zierden verdankt: an den majestätischen und phantasiereichen Schlüter und an seinen grossen Nachfolger, Schinkel, welcher die griechische Formenreinheit mit freier Originalität verbindet, wie keiner der Neueren.

Ob es, ausser diesen Vorbildern der architektonischen Ordnungen, auch noch solcher bedürfen wird, welche die dem classischen Alterthum fremde, in der (bei uns sogenannten) byzantinischen und in der maurischen Kunst

nicht ohne Glück durchgeführte Verbindung des Bogens mit der Säule in ihren verschiednen Weisen darstellten, das überlassen wir dem Ermessen und dem praktischen Vorgange der Architekten unserer Zeit.

Sechs der schönsten und seltensten Holzschnitte von Albrecht Dürer in originalseitigen treuen Kopien mit der Feder auf Stein gezeichnet von August Küntzel in Berlin. Gedruckt in der lithographischen Anstalt von F. Storch.

(Museum, 1833, No. 28.)

Unter diesem Titel wird in Kurzem die erste Lieferung eines Werkes erscheinen, auf welches wir die Freunde der älteren deutschen Kunst, insbesondere jenes grossen fränkischen Meisters, aufmerksam machen.

Herr A. Küntzel hat schon in früheren Blättern, namentlich in einem Johannes nach Dominichino und einem Portrait Melanchthon's nach Lucas Cranach, ein bedeutendes Talent für die Zeichnung mit der Feder auf Stein entwickelt; die zartesten Schraffirungen, besonders in den Fleischpartieen des letztgenannten Portraits, sind mit gleicher Sicherheit, Freiheit und Reinheit geführt, wie die in den Gewändern, welche durch die stärksten Striche gebildet werden. Die Arbeit wetteifert mit dem Kupferstich. Doch dünkt uns, hat ein solcher Wetteifer hier mehr den Zweck, zu zeigen, was in dieser Art der Vervielfältigung zu leisten sei, als dieselbe wirklich mit dem Kupferstich auf gleicher Höhe fortzuführen; letzterer wird immer, zum wenigsten durch die grössere Menge technischer Mittel, die ihm zu Gebote stehen, der Federzeichnung überlegen bleiben. Trefflich aber eignet sich dieselbe zur Nachahmung der Holzschnitte jener älteren Meister und der gleichzeitigen, dem Holzschnitt verwandten Federzeichnungen; die von Strixner nachgebildeten Randzeichnungen Dürer's, deren Originale sich in der Münchner Bibliothek befinden, bestätigen dies auf's Bestimmteste.

Noch mehr die uns vorliegenden Blätter des in der Ueberschrift genannten Werkes. Was dessen Inhalt betrifft, so wird dasselbe aus folgenden Blättern bestehen.

Erste Lieferung.

1) Brustbild des Kaisers Maximilian I. Gross Folio. (Nach einem, bis jetzt noch von keinem Schriftsteller beschriebenen Original-Holzschnitte von A. Dürer. Mit Bartsch No. 154 nicht zu verwechseln.)
2) Triumphwagen des Kaisers Maximilian I. Aus acht zum Aneinandersetzen bestimmten Gross-Folio-Blättern bestehend. (Kopie nach der ersten Ausgabe von 1522, mit deutscher Erklärungsschrift. Bartsch, Peintre-graveur, No. 138.)
3) St. Christoph durch das Wasser schreitend. 1525. Gross Folio. (Bartsch No. 105.)

Zweite Lieferung.

4) Brustbild des Ulrich Varnbüler. 1522. Gross Folio. (Bartsch, No. 155.)
5) Die heilige Dreieinigkeit. 1511. Gross Folio. (Bartsch, No. 122.)

6) Die grosse Säule mit dem Satyr. 1517. Aus vier zum Uebereinandersetzen bestimmten Folio-Blättern bestehend. (Bartsch, No. 129,)

Sämmtliche Originale befinden sich in der rühmlichst bekannten Sammlung des Königl. Preuss. General-Postmeisters und Bundestags-Gesandten Herrn von Nagler, in Berlin.

Die uns vorliegenden Blätter, No. 1 und 2 und die beiden ersten Stücke von No. 3 (den Wagen selbst mit den umgebenden allegorischen Figuren darstellend) sind durchaus als getreue Facsimile's zu bezeichnen; die Eigenthümlichkeiten der Schraffirung, die Sonderbarkeiten des Gefältes, die Zufälligkeiten in gleichgültigen Nebendingen sind eben so sorgsam und mit unverkennbarstem Fleiss nachgebildet, wie auch in wesentlicheren Dingen der hohe Geist des Meisters ungetrübt wiedergegeben ist. Sehr angenehm wird einem jeden Verehrer Dürer's, einem jeden Forscher und Sammler eine solche Erneuerung der genannten vortrefflichen Holzschnitte sein; um so mehr als ihre mehr oder minder grosse Seltenheit die Anschaffung sehr erschwert. Denn von dem Brustbilde des Kaiser Maximilian und von der grossen Säule sind die Originale so ausserordentlich selten, dass von Ersterem nur ein Exemplar bekannt ist, und von Letzterer selbst öffentliche Sammlungen nur unvollständige Abdrücke besitzen. (Auch Bartsch kennt nur drei Blätter derselben.) Dazu kommt, dass nach diesen Holzschnitten, ausser dem Triumphwagen, keine treuen Kopien existiren, und dass die alte Kopie nach dem Triumphwagen dem Original an Seltenheit gleich steht.

Um das Anschaffen dieser Kopien jedem Liebhaber und Sammler zu erleichtern, hat der Herausgeber für dieselben den überaus billigen Subscriptionspreis von Vier Rthlrn. (auf chinesischem Papier von 6 Rthlrn. 6 gGr.) festgestellt; nach geschlossener Subscription tritt der erhöhte Ladenpreis von 6 Rthlrn. (auf chin. Papier von 8 Rthlrn. 12 gGr.) ein. Der Druck der vorliegenden Blätter ist sehr sauber und klar; starke Cartons von gedämpfter Farbe dienen auf zweckmässige Weise als Untersatzbogen. Der Titel-Umschlag ist mit einer phantastischen Rand-Arabeske geschmückt, welche von dem Herausgeber aus den bekannten Dürer'schen Randzeichnungen zusammengestellt ist.

Ueber das Bild von Tizian in der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, verglichen mit den Wiederholungen desselben.

(Museum, 1833, No. 30.)

Das Bild von Tizian, seine Tochter darstellend, die eine Schüssel mit Früchten emporhebt [1]), eine der schönsten Zierden der Gemälde-Sammlung im Königl. Museum zu Berlin, ist eins von den verschiedenen Exemplaren dieses Gegenstandes, welche, mit grösseren oder geringeren Abänderungen, in veschiedenen Gallerieen vorkommen und sämmtlich den Namen desselben Meisters tragen. Die Vergleichung von einigen dieser Bilder mit dem

[1]) Vergl. die nähere Beschreibung oben, S. 215.

unsrigen dürfte zu interessanten Resultaten führen; so weit eine solche aus Beschreibungen oder Abbildungen möglich ist, möge sie hier folgen.

Zuerst erwähne ich eines Kupferstiches von W. Hollar, mit der Jahrzahl 1650 und mit folgender Unterschrift: *Johannina Vesella Pictressa, filie* (sic) *prima da Titiano. Franciscus van den Wyngarde excudit. Ex collectione Johannis et Jacobi van Verle.* Es ist hier nicht mein Zweck, über diese Nachricht von einer älteren Tochter Tizians, Johanna, und dass dieselbe eine Malerin gewesen, Untersuchungen anzustellen; bekanntlich wird dies von den Neueren als ein Mährchen betrachtet, und nur von einer Tochter des Tizian, Cornelia oder Lavinia, Gemahlin von Cornelio Sarcinello, gesprochen. Die auf dem in Rede stehenden Kupferstich Dargestellte gleicht in der Stellung im Allgemeinen dem Berliner Bilde, indem sie mit beiden Händen eine Schüssel mit Früchten bis etwa zur Höhe der Stirn emporhebt und über die Schulter nach dem Beschauer zurückblickt; doch unterscheidet sie sich von jenem zuvörderst durch ein verändertes Costüm, indem sie mit einer Art idealer Tunika bekleidet ist, welche durch einen, tief, über den Hüften, befindlichen Gürtel zusammengehalten wird; kurze, hängende Aermel zeigen den Arm entblösst, und der Schleier, welcher über den Nacken zurückfällt, hat vollere Massen. Das Gesicht hat ungefähr dieselben Hauptformen, der Mangel eigentlicher Aehnlichkeit mit unserem Bilde dürfte, möglicher Weise, als ein Fehler des Kupferstechers zu betrachten sein; das Haar ist im Wesentlichen auf gleiche Weise geordnet, doch ist es lockiger und ohne Schmuck. Wichtiger aber dünkt mich sodann die Verschiedenheit, welche in der Art, wie die angegebene Stellung aufgefasst ist, bemerkbar wird. Während die Fruchtträgerin in dem Berliner Bilde sich stark hintenüberlegt, während sie an der grossen ehernen Schüssel entschieden schwer trägt und dieselbe fest auf den Handflächen ruhen lässt, während sie in einer lebhaften, aber, ich möchte sagen, rhythmisch feierlichen Bewegung begriffen ist, steht die andere in dem niederländischen Kupferstich gerader, ist ihre Bewegung durchaus minder heftig, trägt sie bei weitem leichter und nur mit den Fingerspitzen. Diese absichtliche, schon mehr gesuchte Zierlichkeit, welche eigentlich nicht wohl zu der schweren Schüssel und zu der Naivetät eines originalen Kunstwerkes passt, lässt mich vermuthen, dass das Bild, dem der Kupferstich entnommen, vielleicht nur eine Nachahmung (nicht eigentlich Kopie) eines Tizian'schen Originales sein mag. Uebrigens ist zu bemerken, dass im Grunde des Kupferstiches nur eine leichte Schattirung angedeutet ist und in der Schüssel nur zwei grosse Melonen befindlich sind; in dem Berliner Bilde wird der Hintergrund auf der einen Seite durch eine Mauer und einen rothen, emporgehobenen Vorhang, auf der andern Seite durch die Aussicht aus einem Fenster in eine hüglige Landschaft gebildet, auch trägt sie in der Schüssel Trauben, Feigen, kleinere Melonen, Rosen u. s. w.

Ein zweites, dem unsrigen verwandtes Bild befindet sich in der Gemälde-Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London. Passavant, in seiner „Kunstreise durch England und Belgien" (S. 82) sagt darüber Folgendes: „Die Tochter des Tizian eine Schüssel emporhaltend, halbe Figur. Es ist dieses eine vorzügliche Originalwiederholung oder vielleicht auch das erste Bild von mehreren ähnlichen bekannten dieser Art. Die Farbe daran ist von vorzüglicher Schönheit und Kraft, und das Bild ist vollkommen erhalten."

Ein drittes befand sich früher in der Gallerie Orleans. Die *Description des tableaux du palais royal*, *Paris*, 1727, giebt (p. 472) folgende

Beschreibung desselben: „*La Cassette du Titien.* Auf Leinwand gemalt, 3 Fuss 6 Zoll hoch, 2 Fuss 11 Zoll breit; Lebensgrösse, Kniestück. Ein schönes Mädchen, welches für die Tochter des Tizian gilt, hält eine Schaale, darauf ein mit Steinen geschmücktes Kästchen, welches sie erhebt, wie um es sehen zu lassen; hinter ihr, zur Linken, sieht man einen, nach Art eines Festons zurückgeschlagenen Vorhang, zur Rechten Etwas vom freien Himmel." Eine Anmerkung fügt hinzu: „Man ist der Meinung, dass Tizian in dieser Schaale ursprünglich das Haupt des Täufers Johannes gemalt habe." Füssli (Künstlerlexicon II, S. 2044) scheint, nach seiner gewohnten Weise, die in dieser Anmerkung mitgetheilte Meinung für etwas ungereimt zu halten; wir werden gleich sehen, dass dieselbe, wenn auch eben hier vielleicht nicht gültig, so doch sehr wohl im Einklang mit dem Gesammt-Charakter des Bildes sein mochte. Die *Description* giebt als früheren Besitzer dieses Bildes den Chev. de Loraine an. Später, im Jahre 1799, wurde es, wie bekanntlich ein grosser Theil jener Gallerie, in London verkauft, und zwar an Lady Lucas, für 400 Pfund. Wenn Passavant (a. a. O. S. 276), aus dem ich diese Notiz entnehme, das Bild als „Tizians Tochter, einen Helm haltend" bezeichnet, so scheint hier ein Versehen in der Uebersetzung des Kataloges Statt gefunden zu haben, indem vermuthlich das englische *Casket* (Kästchen) mit *Cask* (Helm) verwechselt ist.

Eine vierte Wiederholung endlich desselben Gegenstandes, für uns die interessanteste, ist in dem Königl. Museum zu Madrid vorhanden. Hier ist wirklich, eben wie es bei dem letztbesprochenen Bilde angedeutet wurde, in der Schaale, welche jenes Mädchen emporhebt, das Haupt des Täufers enthalten. Uebrigens gehört dies Bild nicht, wie man zu vermuthen geneigt sein dürfte, zu denjenigen, welche bereits unter den Regierungen Karl's V. und Philipp's II. nach Spanien kamen, vielleicht gar dort selbst, wie die Spanier zu erweisen sich bemühen, von Tizian gemalt wurden; erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kam es dahin. Vorher nämlich in der Gemälde-Sammlung Karl's I. von England befindlich, wurde es nach dessen Enthauptung, für 150 Pfund, sammt anderen Kunstschätzen, von dem spanischen Gesandten Don Alonzo de Cardenas, gekauft und nach Madrid gebracht (S. Passavant a. a. O. S. 262 und 267). In einem der neuesten Hefte der *Coleccion litografica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII.* (34. *Cuaderno*) wird uns eine Steinzeichnung nach demselben mitgetheilt, die eine klare Anschauung davon giebt und eine gewisse Vergleichung mit unserem Bilde zulässt. Der diesem Blatt beigefügte Text sagt Folgendes:

„Salome mit dem Haupte des Täufers, von Tizian. Wir sehen auf dieser Tafel das Bild eines blonden Mädchens, zierlich geschmückt, angethan mit einem Schleier, einem leinenen Hemd mit breiten Aermeln und einem Oberkleide von karmoisinrother Seide. Sie trägt eine Schaale mit einem abgeschlagenen männlichen Haupte, welches, obgleich entstellt, doch Ehrfurcht einflösst. An diesen letzten Zeichen erkennen wir die Salome, welche das Haupt des Täufers zeigt. Wenn wir aber auf der einen Seite die Unschicklichkeit des gewählten Momentes in allem, was Ausführung und Gegenstand betrifft, und ebenso in Rücksicht auf die Züge einer Venezianerin, dahin gestellt sein lassen, so wagen wir doch den Künstler zu fragen: wie er der Leinwand das Andenken an einen so ungeheuren Frevel aufprägen konnte, ohne in der Jungfrau die Wollust, die Frechheit, die Grausamkeit, die Abscheulichkeit eines Herzens darzustellen, welches mit

Sprüngen und unzüchtigen Stellungen den Tod des Heiligsten unter den von menschlicher Mutter Gebornen erkauft? Etwa darum, weil dieselbe in diesem schönen Gesichte, in diesen Formen, welche Liebenswürdigkeit zeigen und das Herz anziehen, statt Abscheu zu erwecken, als jene verruchte Tänzerin, als jene Tochter der Herodias erkannt werden muss? Ungeachtet dessen hat das Bild einen grossen Werth durch die Reinheit der Zeichnung, durch die Harmonie und Schönheit des Colorits, welches von solcher Wahrheit ist, dass man das Blut unter der zarten Haut rinnen zu sehen glaubt. Es genügt zu sagen, dass es von Tizian herrührt. — Das Bild befindet sich im Königl. Museum; es ist 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 10 Zoll breit [1]).

José Musso y Valiente."

Die spanische Lithographie lässt eine sehr bedeutende Aehnlichkeit des Originales mit unserem Bilde erkennen: nur trägt hier das schöne Mädchen noch mehr, lehnt sie sich noch mehr zurück, ist ihre Bewegung noch leidenschaftlicher. Und eben diese grössere Leidenschaftlichkeit, dies kühnere Vortragen der Schüssel, sowie das leichtere, prächtigere Kostüm und der mehr fliegende Schleier, Alles dies giebt zu erkennen, dass hier eine Tänzerin dargestellt ist, deren Bewegungen noch von wildem, bacchantischem Taumel erfüllt sind. Auch das Gesicht ist unverkennbar dasselbe, wie es auf unserem Bilde verlockend auf den Beschauer blickt, nur mit leisen Nüancen, welche wiederum für eine Salome nöthig waren und welche die tiefe Weisheit des Künstlers zeigen: das Auge ist minder scharf, schwimmender, wollüstiger; die Nase ein wenig stumpfer, und um den schönen Mund zuckt es, wie ein leiser Hohn.

Die Ausstellungen, welche der spanische Beschreiber an der Auffassung des Gegenstandes macht, begreife ich nicht; es spricht sich in denselben ein gänzliches Verkennen, sowohl des Charakters der Salome, als des Momentes aus, in welchem das Furchtbare geschah.

„Und es kam, so sagt die Schrift, ein gelegener Tag, dass Herodes auf seinen Jahrstag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzete: und gefiel wohl dem Herodi und denen, die am Tische sassen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben. Und schwur ihr einen Eid .... Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannis, des Täufers. Und sie ging bald hinein mit Eile zum Könige, und bat und sprach: Ich will dass du mir gebest jetzt so bald auf einer Schüssel das Haupt Johannis, des Täufers. .... Und der Henker ... trug her sein Haupt auf einer Schüssel, und gab's dem Mägdlein; und das Mägdlein gab's ihrer Mutter." (Ev. S. Marci 6, v. 21.)

Musste das Mädchen, das zu nächtlicher Weile, den versammelten Männern zur Augenlust, tanzte und ihnen wohlgefiel, nicht schön sein? nicht unwiderstehlich schön, wenn der gutmüthige König, der dem Propheten „in vielen Sachen gehorchte und ihn gern hörte" (a. a. O. v. 20), ihrem Begehren so schleunig und ohne nur Ausflüchte zu suchen, willfahren liess? Konnte die Hast, mit welcher sie selbst dem furchtbaren Befehl der Mutter gehorsamte, anders als im bacchantischen Rausche möglich sein? konnte sie wenigstens, anders aufgefasst, noch ein Gegenstand für wahrhaft künstlerische Darstellung bleiben? Und sind dies etwa die reinen Züge einer

[1]) Das Berliner Bild ist 3 Fuss $3\frac{1}{2}$ Zoll hoch, 2 Fuss $7\frac{1}{2}$ Zoll breit.

Vestalin? — Gerade aber der Schauer, den der Contrast zwischen dieser üppigen, verführerischen Tänzerin und dem heiligen, still zürnenden Leichenhaupte des Propheten hervorbringt, ist das Tiefbedeutsame in diesem Bilde. Aehnliches zwar habe ich stets vor den Bildern Tizians empfunden, auch wenn das Memento mori nicht so, wie hier, auf den Händen getragen ward; ich konnte mich bei seinen glühenden Gestalten nie des alten Liedes vom Venusberge erwehren.

Wenn nunmehr die, in sämmtlichen Bildern wiederkehrende, für eine Portraitfigur wenigstens sehr gewagte Stellung, wenn die eigenthümlichen, — um den Ausdruck des spanischen Beschreibers zu brauchen: — die venezianischen Züge des Gesichtes eben in dem Madrider Bilde ihre tiefere Bedeutung finden, und hier ein dichterisches Ganze sich darstellt; so frägt es sich ferner, in welchem Verhältniss, sowohl die andern, als namentlich das Berliner Bild, zu jenem stehen. Ich habe bereits die charakteristischen Unterschiede der Stellung in den beiden letztgenannten Bildern angeführt, aus denen hervorgeht, dass von einer eigentlichen Kopie des einen nach dem andern nicht die Rede sein kann; dies bestätigt auch noch der Umstand, dass das gelbseidene, blumig gewirkte Kleid der Berliner Fruchtträgerin mit langen, engen, bis an die Handgelenke reichenden Aermeln versehen ist, während die Madriderin ein kurzärmliges Kleid trägt. Würde ein Kopist einen der schönsten Theile eines Tizian'schen Bildes verhüllen? oder würde er, umgekehrt, es wagen, wo Tizian bekleidete Arme gemalt, das Original übertreffen zu wollen?

Wichtiger aber, als all diese äusseren Gründe für die Originalität unseres Bildes, — die des spanischen scheint mir, der obigen Darstellung zufolge, gleichfalls nicht wohl zweifelhaft, — spricht das innere Leben, welches dasselbe durchdringt, es zu einem der ersten Sterne unserer Gallerie macht, vermöge dessen das Bild, wie klein auch in seinen Dimensionen, doch die Stellung Tizians zu der übrigen Kunstwelt würdig vertritt. Welch eine Modellirung mit den leisesten, klarsten Schatten! welch eine Kraft und Intensität der Färbung, ohne dass irgend eine besondere Farbe hervorspringt! Welch eine Macht und Fülle des Lichtes, ohne dass irgend ein blendender Effekt den Beschauer verwirrt! Wo soll die Sprache Worte hernehmen, um diese Wahrheit, dies Leben, diese originelle Naivetät genügend zu bezeichnen! Dies Alles lässt sich nicht beschreiben oder beweisen, nur fühlen. Wirf einen Blick auf das nebenhängende berühmte Bild von Licinio Pordenone, die Ehebrecherin vor Christus, welches stets als ein Muster im Colorit gerühmt ward: wie grau erscheinen die lebhaften Farben dieses Bildes, wenn dein Auge eben auf dem der Cornelia verweilte! wie, ich möchte sagen, leblos diese meisterlich gemalten Köpfe! wie kalt, im höchsten Grade kalt, jenes in seinen Formen doch so üppig schöne Weib [1])!

Uebrigens ist es bekannt, dass Tizian in der langen Bahn seines künstlerischen Wirkens, zumeist wohl auf Bestellung, verschiedene, besonders beliebte Werke seines Pinsels wiederholt hat; auch nehme ich keinen Anstand, an die Originalität auch noch anderer Wiederholungen des in Rede stehenden Bildes zu glauben. Gewiss war es ein Gegenstand, der

[1]) Die Retouchen, welche bei näherer Untersuchung das schärfere Auge des Kenners auf dem Tizian'schen Bilde entdeckt, thun gleichwohl seiner grossen Wirkung nicht den mindesten Abbruch, und sind somit erst recht ein Beweis für die Aechtheit und den ausserodentlichen Werth dieses Bildes.



den Zeitgenossen sehr gefallen, den Vornehmen zum Schmuck eines festlichen Zimmers vor vielen willkommen sein musste. Auf Originalwiederholungen deuten auch die verschiedenen Gegenstände, welche bei den verschiedenen Bildern, wie zur Benennung derselben, in der emporgehobenen Schaale vorgestellt sind.

Sehr wichtig endlich dürfte es für uns sein, zu erforschen, welche Stelle unter diesen verwandten Bildern das unsrige einnimmt: ich will nur versuchen, über das Verhältniss, in dem es zu dem Madrider Bilde steht, welches ich als den eigentlichen Mittelpunkt, als die Hauptdarstellung bezeichnet habe, eine Andeutung zu geben. Unser Bild ist ohne Zweifel ein früheres. In allen Theilen erscheint dasselbe als einfaches Portrait, zwar als ein Portrait ersten Ranges, doch überall nur als Nachbildung der einzelnen Natur mit ihren Zufälligkeiten und Besonderheiten. Zu dem Madrider Bilde aber steht es gewissermassen, wenn ich mich bei einem so vollendeten Meisterwerke so ausdrücken darf, in dem Verhältniss einer Studie, indem jenes viel, auch im Einzelnen Anklingendes zeigt, aber Alles dem Zweck des dargestellten Momentes gemäss modificirt und verändert; und zwar dies auf eine solche Weise, dass, was wiederum meist nur künstlerisch nachzufühlen ist, nie die Veränderungen in umgekehrtem Verhältniss können Statt gefunden haben. Ueber die veränderte Stellung überhaupt, über die Züge und den Ausdruck des Gesichtes habe ich schon gesprochen; Aehnliches wird auch an mehr untergeordneten Theilen bemerkbar, namentlich an dem schweren Kleide. In unserem Bilde zeigt sich hier überall ein bestimmter Modeschnitt und demgemäss, von der Taille niederwärts, gewisse eingenähte Falten. In dem Madrider Bilde ist, mit Ausnahme der Aermel, ein ähnlicher Schnitt, mit ähnlichen Falten, selbst das Perlenschnürchen um die Taille, beibehalten, doch werden, besonders eben im Faltenwurf, viel freiere Motive bemerkbar. Die Schulter sodann ist bei unserem Bilde durch den höher hinaufgehenden Aermel bedeckt; bei jenem dagegen wird der überaus zarte Ansatz der Schulter gegen den Hals hin bemerkbar; hätte ein Künstler sich eine solche Feinheit, nachdem er sie einmal geschaffen, bei einer Wiederholung entgehen lassen?

Ob aber Tizian unser Bild in der bestimmten Absicht gemalt, dasselbe zugleich als Studie zur Salome zu benutzen, oder ob der Gedanke zu letzterer erst später, nach Vollendung des ersten, in ihm entstanden, — wer wagt es, in die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens einzudringen?

Malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Cathedralen, Kirchen und Monumente der gothischen Baukunst, am Rhein, Main und an der Lahn. Nach der Natur aufgenommen und gezeichnet von L. Lange, lithographirt von Borum und andern Künstlern in München. Frankfurt a. M. verlegt bei Carl Jügel. 1833.

(Museum, 1833, No. 35.)

Dies Werk, davon die erste Lieferung uns so eben vorliegt, verspricht einem schon lange empfundenen Bedürfniss abzuhelfen. Was bisher nämlich in Bezug auf bildliche Darstellung und Herausgabe mittelalterlicher Archi-

tekturen in Deutschland geschehen ist, bezieht sich, mit einzelnen wenigen Ausnahmen, wesentlich auf eine wissenschaftliche, kunstgeschichtliche Erforschung und auf eine ästhetische Analyse derselben; das grössere Publikum aber verlangt Totaleindrücke, welche nur in malerischen Ansichten gegeben werden können. Denn allerdings kann nur mit solchen die Kunde von den Monumenten der Vorzeit, das Bewusstwerden des geschichtlichen Grundes, über welchem die Gegenwart erwachsen ist, in das Volk eingehen. Doppelten oder vielmehr eigentlichen Werth erhalten die malerischen Ansichten natürlich aber nur durch grösstmögliche Treue in Gesammtauffassung und Ausführung des Details; sie werden alsdann dem Kenner nicht minder wie dem Laien interessant.

Dies beabsichtigt das vorliegende Werk und es nimmt die Theilnahme von verschiedenen Seiten in Anspruch. „Möge den Architekten, so heisst es im Vorwort, die richtige und wahre Darstellung der Formen, die er hier wiedergegeben findet, interessiren, während dem Geschichtsforscher die historischen Beziehungen wichtig sind, die sich mit den meisten dieser Monumente verbinden; der Kunstfreund und Sammler wird sich durch Gegenstand und Darstellung gleich angezogen fühlen, und jeder Gebildete, der jemals den klassischen Boden besuchte, dem diese Abbildungen entnommen sind, wird gewiss in denselben eine eben so angenehme Erinnerung finden, als der Einheimische sie gern als befreundete Gegenstände, denen er mit heimathlicher Liebe zugethan ist, begrüssen wird."

Die erste Lieferung (8 Blätter in Folio mit 1 Bogen Text) entspricht diesen verschiedenseitigen Anforderungen aufs Erfreulichste. Die Gegenstände, kirchliche, sowie auch bürgerliche und andere Architekturen, sind so aufgefasst, dass sie ebensowohl anmuthige und interessante Bilder geben, als sie durch Wahrheit und Richtigkeit (Referent kennt die meisten aus eigener Ansicht und aus besonderem, an den Gebäuden selbst vorgenommenem Studium) sehr füglich als Grundlagen zu kunstgeschichtlicher Forschung benutzt werden können. Der Zeichner, Herr L. Lange, durch die unternommene Herausgabe der deutschen Städteansichten (auf die wir in Kurzem zurück zu kommen gedenken) rühmlichst bekannt, vereinigt die Talente des wissenschaftlich gebildeten Architekten mit denen des Malers; die Standpunkte sind mit richtigem Takt gewählt, die Ansichten in Ton und Haltung übersichtlich und wohl verbunden, die Staffage nett und lebendig. Die Arbeit der Lithographen, vornehmlich des Herrn Borum, von dem die meisten und bedeutendsten Blätter der ersten Lieferung herrühren, schliesst sich den besten in dieser Art an, der Druck, bei Hanfstängl und bei Lacroix in München, ist rein und klar. Der begleitende Text enthält geschichtliche Nachweisungen über die Bestimmung und Erbauung der dargestellten Gegenstände und artistische Andeutungen, um auch dem Laien eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange unserer Baukunst im Mittelalter zu geben.

Die in der ersten Lieferung enthaltenen Ansichten sind: die Sachsenhauser Warte bei Frankfurt a. M.; der Dom zu Mainz; das steinerne Haus zu Frankfurt a. M.; Templer-Kirche zu Bacharach am Rhein; der Dom zu Andernach; die Domkirche zu Bonn; Rathhaus zu Cöln; alter Thurm zu Andernach am Rhein. Von einzelnen derselben existiren zwar bereits Ansichten; doch sind diese zum Theil fehlerhaft, wie D. Quaglio's Ansicht der Templer-Kirche von Bacharach, die verkehrt und mit vielen willkürlichen Abänderungen gezeichnet ist: zum Theil sind sie von anderen Standpunkten aus aufgenommen, wie die, ebenfalls von D. Quaglio gezeichneten

Ansichten des Bonner und des Andernacher Domes in dem jüngst vollendeten Werk von Boisserée über die Bauwerke des Niederrheins. Ueberhaupt aber fehlt die Vereinigung derselben in einem Werke, wie das vorliegende, noch ganz. Andere dagegen, wie namentlich die schöne Ansicht des Mainzer Doms, sind den Kunstfreunden im höchsten Grade erwünscht; wir bedauern nur, dass von diesem merkwürdigen Gebäude nur eine Ansicht, von der Ostseite, gegeben ist, wo der Dom freilich einen freieren Ueberblick gewährt. Die reichere, phantastischere Westseite mit ihren Minaret-artigen Thürmen, würde ein noch mehr interessantes und eigenthümliches Bild geben; hier sind zwar Häuser dem Chore vorgebaut; doch würde sich aus dem obern Geschoss eines der auf der andern Seite des Platzes gelegenen Häuser gewiss ein zweckmässiger Standpunkt auffinden lassen.

Ein zierlicher Umschlag, der auf der Rückseite das alte Wappen der Stadt Frankfurt am Main zeigt, vereinigt die einzelnen Blätter zum Heft; die Gesammtausstattung, Papier u. a., ist geschmackvoll und den Ansprüchen, welche heutiges Tages an ein Unternehmen der Art gemacht werden, durchaus entsprechend.

Das Ganze ist bis jetzt auf sieben bis acht Lieferungen angelegt; die Einleitung nennt 58 mitzutheilende Gegenstände, von denen sämmtliche Zeichnungen bereits vollendet sind. Der Preis des Heftes, in der Subscription, ist 3 Rthlr. auf weissem, 4 Rthlr. auf chinesischem Papier. Wir wünschen, dass das Publikum diesem sehr empfehlungswerthen, wahrhaft vaterländischen Unternehmen mit derjenigen möglichst lebendigen Theilnahme entgegen kommen möge, welche nicht nur eine schnelle Förderung des Vorgesetzten, sondern gewiss auch eine grössere Ausdehnung des Planes bewirken wird; so dass auf diese Weise vielleicht ein Nationalwerk entstehen dürfte, welches die bedeutendsten Monumente des Mittelalters im gesammten deutschen Vaterlande umfasste.

Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, Königl. Preuss. Professor. Berlin, bei G. Reimer.

(Museum, 1833, No. 38.)

Dies Werk, welches sich dem früheren grossen Werke desselben Herausgebers, Pompejanische Ornamente enthaltend, auf willkommene Weise anschliesst, erscheint in Heften in klein Folio, das Heft mit 5 Blättern Ornamenten und einem Blatt Text. Uns liegt so eben das kürzlich erschienene dritte Heft vor, welches aus Mantuanischen Ornamenten, von Giulio Romano und dessen Schülern gemalt, gleich dem ersten Hefte, zusammengesetzt ist; (das zweite Heft ist noch nicht erschienen). Von besonderem Interesse ist hierin die Zusammenstellung der Farben, vornehmlich das Verhältniss des Grundes zu dem darübergelegten Rankenwerk. Ein weisser Grund giebt dem Ganzen stets eine gewisse Lieblichkeit und Zartheit, umsomehr, als derselbe sich wesentlich für feinere Formen eignet. Von bedeutendster Wirkung aber erscheint ein kräftiger, rothbrauner Grund,

der fast alle darauf gesetzten Farben ungemein hebt; dies ergab sich auch schon aus der Betrachtung der Pompejanischen Ornamente. Unangenehm erscheint uns diejenige Anordnung, wenn zu den verschiedenen Seiten einer Hauptranke der Grund verschieden gefärbt ist, wenn die zarte, spielende Linie, ihrem Charakter durchaus zuwider, zu einer festen Gränzscheide wird. Auch abgesehen von diesem einen, mehrfach wiederkehrenden Umstande, würden wir den Architekten mehr ein Studium als eine Nachahmung der hier vorgelegten Muster empfehlen: sie sind aus besonderen Umständen und architektonischen Verhältnissen, aus dem besonderen Geschmack einer Zeit hervorgegangen, der nicht überall anklingen dürfte. Auch die Stylisirung, zuweilen zwar sehr anmuthig und gefühlt, hat doch mehrfach etwas Aengstliches und Unfreies. Der Mittelweg, welcher in der Stylisirung gemalter Ornamente zwischen den strengeren Bildungen des Meissels und den freien Naturformen zu halten ist, dürfte nicht überall ganz bequem zu erfassen sein. — Ob von gemalten Ornamenten aus der Schule jener grossen und edlen Meister des funfzehnten Jahrhunderts, eines Brunelleschi, Alberti u. A., vielleicht noch Genügendes erhalten ist? Hier wäre gewiss Vorzüglichstes zu erwarten.

Der farbige Druck in diesen Blättern (von C. Hildebrandt) ist sehr sauber und nett, die Farben von angenehmer Kraft und Klarheit; auch im Uebrigen die Ausstattung des Werkes empfehlenswerth.

Denkmale der Baukunst vom siebenten bis zum dreizehnten Jahrhundert am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München, in der J. G. Cotta'schen literarisch-artistischen Anstalt. 1833. (Folio. 72 lithographirte Blätter, 41 Seiten Text.)

(Museum, 1833, No. 39.)

Der Name Boisserée hat einen guten Klang, wenn es sich um unser Interesse an der Kunst des deutschen Mittelalters handelt. Vieles, was uns heutiges Tages als eine gewohnte Erscheinung, als ein alltägliches Wissen, oft als ein Bedürfniss bedünken will, verdanken wir lediglich der unermüdlichen Sorgfalt dieser edlen Familie für Erhaltung und Wiederherstellung mittelalterlicher Kunstwerke. So war lange Zeit, bis neuerdings ein kunstsinniger Monarch jene berühmte Gemäldegallerie zu seinem und seines Volkes Eigenthum machte, ihr Haus ein Wallfahrtsort für Alle, denen deutsche Kunst und deutsche Geschichte am Herzen lag, und in den Jahren der Unterdrückung hat manch Einer aus dem Bilderschatz, den sie vom Untergange gerettet, Trost und Kraft zum Widerstande gesogen. So sind diese Bilder nunmehr, in meist sehr wohlgelungenen lithographischen Nachbildungen, der Schmuck vieler deutschen Zimmer geworden, und blicken, in ihrer frommen Abgeschlossenheit und Beschränktheit, mahnend in das vielfach zerstreute und zerstreuende Treiben der Gegenwart nieder. So ist in dem grossen Prachtwerk, welches der Herausgeber des in der Ueberschrift genannten Werkes bereits über den Kölner Dom veranstaltet hat, ein würdigstes, Jedermann zugängliches und verständliches Denkmal für

die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters gestiftet, welches einen jeden Empfänglichen, vornehmlich aber den vorurtheilsfreien Künstler, zur Bewunderung hinreissen und den, welcher die Kunst in ihrer geschichtlichen Entwickelung verfolgt, für viele mühevolle und nicht zu häufig erfreuliche Wege in höchstem Maasse schadlos halten muss; denn, was der alten Welt der Parthenon, das ist für die neue der Kölner Dom: der Angelpunkt, um welchen sich alles geistig thätige Leben der Zeit dreht.

Die Entwickelung der Baukunst des Mittelalters bis zu diesem glänzenden Culminationspunkte liegt noch immer sehr wenig klar vor uns, auch wenn wir, wie es sich gebührt, den schöpferischen Geist des grossen Meisters, von dem der Entwurf zu diesem wunderbaren Gebäude herrührt, anerkennen: die Motive mussten ihm gegeben sein. Mit Dank müssen wir daher alle Unternehmungen empfangen, deren Absicht es ist, uns mit den Gebäuden vorangehender Epochen bekannt zu machen. Ein solches ist das in der Ueberschrift genannte, welches nunmehr vollendet ist und uns eine sehr bedeutende Reihe von baulichen Monumenten vorführt.

Die Ufer des Niederrheins von Koblenz bis Cöln sind reich an Gebäuden des rundbogigen Baustyles, welchen Hr. S. Boisserée, wie es früher bereits Hr. Prof. von der Hagen vorgeschlagen, passend den romanischen nennt; passend besonders, wenn man dieser Benennung gegenüber die spitzbogige Bauart, nach dem Vorschlage des Hrn. von Rumohr, als die germanische bezeichnet. Noch reicher waren jene Gegenden an Gebäuden der Art vor den Zerstörungen, welche im Anfange unseres Jahrhunderts durch die Aufhebung so vieler kirchlichen und klösterlichen Anstalten herbeigeführt wurden. Gerade indess diese Zerstörungen weckten die Aufmerksamkeit des Verfassers, und durch die Theilnahme liebevoller Geschwister und eines stets anregenden Freundes unterstützt [1]), war er so glücklich, von den wichtigsten der zum Untergang bestimmten Gebäude Zeichnungen zu sammeln, und damit 1809 den Grund zu gegenwärtigem Werk legen zu können. Diese edelmüthige und so höchst nachahmungswürdige, leider nur so selten nachgeahmte Sorgfalt des Verfassers ist hier der Punkt, welcher insbesondere den grössten Dank aller Vaterlandsfreunde verdient. Nachdem der Verfasser sich in den Besitz dieser Messungen und Abbildungen gesetzt hatte, suchte er sich dergleichen auch von den merkwürdigsten Denkmalen zu verschaffen, welche noch erhalten blieben.

Das vorliegende Werk enthält eine Auswahl der also entstandenen Sammlung, die nicht nur das kirchliche sondern auch das klösterliche und städtisch-bürgerliche Bauwesen, so wie die verschiedenen Künste berücksichtigt, welche dabei mitgewirkt haben: 12 Kirchen (St. Maria auf dem Kapitol, St. Martin, St. Aposteln in Köln; Abteikirche zu Laach, zu Heisterbach; Kirche in Andernach; St. Quirin in Neuss; Kirche in Sinzig; Münster in Bonn; St. Geron, Klosterkirche Sion, St. Kunibert in Köln), 2 Taufkapellen (St. Martin in Bonn und bei St. Georg in Köln); verschiedene Klostergebäude (ausser bei den genannten Klosterkirchen, die Kreuzgänge von St. Pantaleon und St. Gereon in Köln, das Kapitelhaus und den Kreuzgang der Abtei Rommersdorf, und die Klostergebäude der Abtei Altenberg bei Köln); 3 Wohnhäuser; das Ehrenthor in Köln; und den mit sauberem

[1]) Das in der Ueberschrift genannte Werk widmet der Verfasser, „in dankbarer Erinnerung," seinem Bruder Melchior, seiner Schwester Marianne und seinem Freunde Johann Bertram.



Schmelzwerk geschmückten Altartisch zu Komburg bei Schwäbisch-Hall: — Perspektivische Ansichten, Grund- und Aufrisse, Durchschnitte und einzelne Details. Die Messungen und Zeichnungen sind von verschiedenen Bauverständigen und Künstlern besorgt worden. Vor allen war Baurath Schauss in Köln dafür thätig, auch überliess er dem Verfasser eine Sammlung von Rissen, wozu er den Anfang schon früher gemacht hatte, als jener den Gedanken zu der seinigen fasste. Mit und nach ihm arbeiteten Maler Fuchs und Architekt Dupont in Köln, Hofmaler D. Quaglio und Architekt Kurz in München. Dann war dem Verfasser der Stadtbaumeister Weyer in Köln mit Zeichnungen von der St. Kunibertkirche, und Architekt Schopen mit jenen von der Kirche seiner Vaterstadt Neuss behülflich; vorzüglich aber hatte er sich der freundschaftlichen Beiträge des Bauinspektors v. Lassaulx in Koblenz zu erfreuen.

Wo so vieles Treffliche und Anerkennenswerthe geleistet ist, da scheint es fast Unrecht, wenn wir unsere Wünsche für ein solches Unternehmen nicht mit dem Geleisteten bescheiden, sondern noch mehr verlangen; — wenn wir hier z. B. mehr und in hinlänglicher Grösse gezeichnete Details vermissen, namentlich Profile der verschiedenen Gliederungen (der Fenster-Einfassungen, der Gewölbgurten, u. a.), deren verschiedene Formation so charakteristisch für die Fortbildung architektonischer Style ist; der Verfasser theilt nur zu den Säulen gehörige Details mit[1]). Auch würden Mittheilungen dieser Art das Werk nicht vertheuert haben, wenn die zumeist überflüssige Schattenangabe bei Aufrissen und Durchschnitten, so wie der noch weniger nothwendige Unterdruck mit einer gelben Platte, darin die Lichter ausgespart sind, unterblieben wäre. Für den Laien sind wesentlich nur die perspektivischen Ansichten, nicht jene Risse; und der Kenner weiss sich in blossen Linearzeichnungen, mit Hülfe des Grundrisses, schon zurechtzufinden. Wir können für unsere Studien leider nicht die Mittel englischer Lords anwenden. — Indess, ich wiederhole, wo wir im Wesentlichen zu so grossem Dank verpflichtet sind, dürfte es unbillig sein, Mehreres und Anderes zu verlangen.

Anders aber verhält es sich mit einigen anderen Punkten des vorliegenden Werkes und hier wird es Pflicht, mit freimüthigem Tadel die Fehler des hochgeachteten Hrn. Verfassers darzulegen. Dieselben betreffen den wissenschaftlichen Theil, und vornehmlich zwei Hauptpunkte, von denen hier gesprochen werden muss.

Der erste bedeutendere Fehler ist der, dass der Hr. Verfasser Denkmale der Baukunst vom siebenten Jahrhundert ab herauszugeben meint, während ich sehr zweifelhaft bin, ob irgend nur Erhebliches aus dem zehnten Jahrhundert in diesem Werke enthalten sei. Es ist nöthig, dies an den einzelnen betreffenden Gebäuden nachzuweisen.

Als ältestes Gebäude führt der Hr. Verfasser die im Jahre 1812 abgerissene Taufkapelle St. Martin in Bonn auf, von der er leider nur eine äussere Ansicht mittheilt. Er setzt dieselbe in das siebente Jahrhundert, aus dem einen Grunde, weil ihre Bauart die grösste Aehnlichkeit habe mit jener der Marienkirche auf dem Kapitol in Köln, welche am Ende eben dieses Jahrhunderts erbaut sei. Da diese letzte Annahme, wie ich gleich zeigen werde, durchaus willkürlich und fehlerhaft ist, so fällt

[1]) Auch in dem grossen Prachtwerk über den Kölner Dom fehlt es leider zumeist an den nöthigen Details der angegebenen Art.



die angegebene Bestimmung des Alters der Martins-Kapelle von selbst zusammen, und wird, im Fall man jene „grösste Aehnlichkeit" mit der genannten Marienkirche gelten lässt (die freilich zwischen einer von Säulen getragenen Rotunde und einer weitschiffigen, auf Pfeilern ruhenden Kreuzkirche nicht allzugross sein dürfte) in eine beträchtlich spätere Zeit hinabzurücken sein. Doch auch ohne Vergleich mit anderen Gebäuden bestimmt sich das Alter der Martinskapelle, sogar aus der einfach äusseren Ansicht des Gebäudes, von selbst. Hier zeigt sich bereits ein ausgebildetes System jener durchlaufenden Friese mit nebeneinandergestellten, wenig erhabenen kleinen Rundbögen, von denen sich, in gemessenen Entfernungen, Lissenen herniederziehen; ein System, welches die Massen des Gebäudes bereits auf eine anmuthige Weise sondert. Bekanntlich gehört dasselbe dem mehr massenhaften rundbogigen (romanischen) Baustyle an, welcher seine ersten Anfänge im zehnten Jahrhundert hat, sich im elften ausbildet und im zwölften bereits zu einer besondern Anmuth, häufig sogar Zierlichkeit entwickelt. Vor dem zehnten Jahrhundert ist von Anfängen der Art noch nichts zu bemerken; die Zeit der Karolinger befolgt, wie jeder Geschichtskundige weiss, in den Gegenständen der höheren Kultur, überall noch antike (wenn auch entstellte) Vorbilder. Somit würde die Martinskapelle erst in das elfte, wenn nicht gar, möglicher Weise, in das zwölfte Jahrhundert gehören. Denn „der Geschichtsforscher (ich bediene mich der Ausdrücke des Hrn. Verfassers) darf eine immer wiederkehrende Thatsache nie aus den Augen verlieren, dass nämlich in den Zeiten, wo wesentliche Veränderungen in der Baukunst eintraten, und ziemlich lange nachher, die ältere Bauart bei manchen Gebäuden noch angewendet wurde" u. s. w.

Als das nächst der Martinskapelle älteste Gebäude dieser Gegenden nennt der Verfasser die erwähnte Stiftskirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln, welche von der Plectrudis, Gemahlin des Pipin von Heristal, im Jahre 700 errichtet sei. „Das Gebäude der Marienkirche (sagt er) ist, soviel ich weiss, das einzige von dieser Bedeutung und Vollständigkeit, welches irgend aus dem siebenten oder achten Jahrhundert noch besteht. Die Hauptanlage desselben ist noch ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten." In Bezug auf diese Angaben nur Folgendes. Jedermann weiss, wie im höchsten Grade schwierig das Alter der Gebäude gerade in diesen dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters zu bestimmen ist, wie sehr viel also darauf ankommt, ein fest bestimmtes bedeutenderes Gebäude dieser Zeit zu haben, um aus dem Styl desselben Schlussfolgen für andere zu ziehen. Der Verfasser indess begnügt sich mit der einfachen Angabe, dass die genannte Kirche die im Jahre 700 errichtete sei, ohne dabei auch nur den geringsten Zweifel zu äussern, geschweige denn zu widerlegen. Doch giebt es ohne Zweifel kaum etwas Unpassenderes als die Annahme, dass dies oder jenes, an einem bestimmten Orte erhaltene Gebäude einer bestimmten Frühzeit der Geschichte zugeschrieben werden müsse, und dies aus keinem andern als dem einzigen Grunde, dass in jener Frühzeit ein Gebäude desselben Namens an demselben Orte vorhanden war. Die gegenwärtige Kirche Maria auf dem Kapitol enthält aber, im Ganzen wie in den Details, so durchweg die Eigenthümlichkeiten eines beträchtlich späteren Styles, dass wir jene ganz vage Angabe ihres Alters auf keine Weise gelten lassen dürfen. Hier ist nichts mehr von dem antikisirenden Charakter zu bemerken, der den Gebäuden des siebenten und achten, selbst noch des neunten Jahrhunderts eigen ist; nichts mehr von

dem eigentlichen, gewölblosen Basilikenstyl, der sogar in diesen Jahrhunderten des bedeutendsten Verfalls der Baukunst auch noch die Würde und Majestät, welche die Bauwerke des vierten und fünften Jahrhunderts zeigen, eingebüsst hatte, und mit seinen geringen Dimensionen, mit seinen Schiessscharten-ähnlichen Fenstern, mit seiner schon zu sehr gesunkenen Technik ein trauriges Bild jener Zeit liefert, welche zwischen dem Untergange der alten Welt und dem Beginn der neuen liegt. Die Form des Grundrisses dagegen, die bereits ein vollständiges lateinisches Kreuz und eine eigenthümliche Anordnung (eine Wiederholung der Hauptabsis an den beiden Enden des Querschiffes) zeigt, welche den, mindestens dem elften, wenn nicht beide dem zwölften Jahrhundert zugehörigen Kirchen St. Martin und St. Aposteln zu Köln entspricht; die Durchführung des Umganges hinter diesen Absiden, von denen derselbe durch freie Säulenstellungen getrennt ist; die weiten und leichten Verhältnisse im Inneren des Gebäudes; die kühn gespannten Gewölbe und die, durch diese nöthig gewordenen Pfeiler im Innern, Strebebögen im Aeusseren; die Anwendung einer bereits nicht unbedeutenden und kunstreich angeordneten Gruftkirche; die kleine rundbogige Gallerie im Aeusseren, unter dem Dach der Hauptabsis; der rundbogige Fries unter dem Dach des Mittelschiffes, welcher sich in Lissenenartigen Streifen zu den genannten Strebebögen niedersenkt: — Alles dies sind zu unwiderlegliche Kennzeichen des elften, zum Theil des zwölften Jahrhunderts, so dass wir dies Gebäude nothwendig als das Werk dieser späteren Zeit, und zwar als eine besondere Zierde derselben, anerkennen müssen. — Ein Paar schwache Stützen, welche der Verfasser noch beiläufig für seine Meinung vorzubringen scheint, ergeben sich von selbst als wenig zureichend. Die eine ist eine Vergleichung mit dem alten, angeblich im Jahre 814 erbauten Dome zu Köln, davon derselbe in dem früheren Werke über den Kölner Dom eine, nach der (sehr ungenügenden) Beschreibung bei Gelenius entworfene Zeichnung mittheilte; — doch fragt sich, im Fall Beschreibung und Zeichnung auch richtig sind, ob dieser Dom nicht, in den 434 Jahren bis zur Gründung des noch vorhandenen Gebäudes, ebenfalls einen Umbau erlitten haben kann? Ausserdem scheint noch eine angestellte Vergleichung der kleinen Arkade unter dem Dach der Haupt-Absis mit den bei der Taufkapelle St. Martin zu Bonn und bei S. Micchele zu Pavia vorhandenen, auf jene frühere Zeit hindeuten zu sollen. Ueber die Martinskapelle habe ich bereits gesprochen. Die genannte Kirche von Pavia ist der Verfasser zwar bereits für ein Werk des zehnten Jahrhunderts zu halten geneigt; doch muss ich gestehen, dass mich die Unentschiedenheit, mit welcher diese Meinung ausgesprochen wird, argwöhnisch macht. Es gilt bekanntlich diese Kirche, seit die Meinung der pavesischen Topographen durch d'Agincourt in seiner *Histoire des arts etc.* sanctionirt worden ist, für ein Muster der longobardischen Architektur, d. h. derjenigen, welche in Italien, und natürlich auch in den benachbarten Ländern, vom sechsten bis achten Jahrhundert herrschte; alle ähnlichen für diese Zeit aufgestellten Beispiele stützen sich auf diese Autorität; ich vermuthe, dass auch des Verfassers Meinung in Bezug auf die gleichzeitig genannte Kölner Marienkirche durch dieselbe influirt wurde. Uebrigens ist durch Cordero [1]) bereits zur Genüge erwiesen, dass die Zeit der Erbauung der gegenwärtig

[1]) Vergl. oben, S. 204, ff.

in Pavia vorhandenen Kirche S. Micchele gegen das Ende des elften Jahrhunderts fällt; so dass auch schwerlich die Annahme des Herrn von Rumohr, der wenigstens in ihren Fundamenten longobardischen Bau erkennt, haltbar sein dürfte.

Von der Abteikirche St. Martin in Köln ferner, welche im Jahre 977 neu zu bauen angefangen wurde, dürften höchstens die einfachen Pfeiler des Schiffes mit ihren einfachen Halbkreisbögen in diese Zeit gehören (obgleich auch diese Annahme nicht unzweifelhaft hinzustellen ist). Alles Uebrige, vornehmlich aber der ganze Raum des Chores und Kreuzes, den der Verfasser für gleich alt hält, gehört nothwendig wenigstens in das Ende des zwölften Jahrhunderts, wie sich aus der kunstreichen Anordnung des Ganzen, besonders aber aus den zierlichen und überzierlichen Einzelheiten sehr leicht ergiebt. U. s. w. —

Die zweite Rüge, welche zu machen ich mich genöthigt sehe, ist die, dass das vorliegende Werk den Zweck haben will, die Entwickelung der romanischen Baukunst, vornehmlich in Bezug auf den um 1200 stattfindenden Uebergang in den spitzbogigen Baustyl, nachzuweisen. Allerdings zeigen sich hier, am Ende der Periode des genannten romanischen Baustyles (am Ende des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts), allerhand eigenthümliche Ausbildungen und Ausartungen; aber von Motiven, welche irgendwie in den germanischen Baustyl hinüberdeuteten, ist fast gar keine Spur zu bemerken. Denn wenn auf die Thürme ein Geschoss mehr gesetzt wird, um sie höher zu machen, so hat das eben noch nichts mit dem elastisch Emporstrebenden jenes Styles gemein; und wenn die Form des Spitzbogens zufällig, aus Nachahmung anderswo schon vorhandener Spitzbogenbauten, vorkommt, so ist das eben noch ausser dem organischen Zusammenhange, der doch die Hauptsache ist. Zu jenen späteren Eigenthümlichkeiten gehören die durchgeführte Nischeneinrichtung, wie in der Kirche von Heisterbach, die mannigfachen, zum Theil sehr willkürlichen Fensterformen, die hie und da sogar beinah an Kirchenfenster aus der Zeit des Haarbeutelstyles erinnern, u. a. m. Die Rotunde von St. Gereon in Köln dürfte vielleicht als das einzige Beispiel jenes Ueberganges anzusehen sein; doch ist hier der Spitzbogen wiederum schon beträchtlich vorherrschend, die ganze Anlage aber sehr verschieden von früheren und späteren Bauwerken.

Es ist im Gegentheil sehr interessant, zu beobachten, wie sich in diesen niederrheinischen Gebäuden eine eigenthümlich abgeschlossene Bauweise, die in sich Beginn und Ende hat, ausspricht und von der mittel- und oberrheinischen wohl unterscheidet. Ich möchte sie, in ihrem, mehr in die Breite als Höhe gehenden Charakter eine klösterliche Bauweise nennen. Die schöne Abteikirche von Laach nur erhebt sich, was wenigstens die mitgetheilte äussere Ansicht betrifft, zu freieren, edleren Verhältnissen. —

Es schien nöthig, den geneigten Leser auf diese unhaltbaren Stellen des in Rede stehenden Werkes aufmerksam zu machen; um so mehr, als der berühmte Name des Verfassers leicht als ein Bürge für die darin niedergelegten Aussprüche angesehen werden und sehr bedeutende Verwirrung für die Geschichte der Kunst, oder vielmehr der Kultur überhaupt, begründen dürfte. Dass dies geschehen wird, beweist z. B. schon der Umstand, dass mehrere Stücke des Textes, namentlich das über die Kölner Marienkirche, in das Schorn'sche „Kunstblatt“ aufgenommen sind, ohne dass irgend Zweifel gegen die Gültigkeit der mitgetheilten Behauptungen ausge-

sprochen wären. Auch muss ich leider schliesslich noch bemerken, dass diese irrigen Ansichten des Verfassers die bedeutenden Hoffnungen, welche sein schon lange gegebenes Versprechen eines Werkes über die Entwickelung der Kirchenbaukunst erregte, sehr herabstimmen müssen.

Gleichwohl wiederhole ich, dass die vielfachen Verdienste des Verfassers um die Kenntniss des deutschen Mittelalters von seiner herrlichsten Seite, auch durch das vorliegende Werk, stets so gross bleiben werden, dass sein Name nie ohne die grösste Hochachtung und Dankbarkeit genannt werden darf.

Coleccion litografica de cuadros del rey de España el señor Don Fernando VII, que se conservan en sus Reales Palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del Real Monasterio del Escorial: Obra dedicada a S. M. y litografiada por habiles artistas, bajo la direccion de D. José de Madrazo con el texto por D. José Musso y Valiente. — 37. Cuaderno. — Madrid, en el Real Establecimiento litográfico.

(Museum, 1834, No. 19.)

Dies lithographische Prachtwerk, welches uns mit den reichen Schätzen der königlich spanischen Gemälde-Sammlungen, besonders mit dem von dem verstorbenen Könige Ferdinand VII. gestifteten königl. Museum des Prado zu Madrid bekannt macht, ist bereits bis zur 37. Lieferung gediehen, die kürzlich erschienen ist und uns so eben vorliegt. Das Werk, welches sich im Inlande eines bedeutenden Absatzes erfreut, ist in Deutschland sehr selten, in Berlin nur in der Bibliothek der königl. Akademie der Künste vorhanden; es bezeugt, dass Spanien sich nicht nur — wie wir zu glauben nur zu leicht geneigt sind — an dem Ruhme einer früheren Kunstblüthe und prächtiger Sammlungen genügen lässt, sondern dass auch gegenwärtig Bedeutendes wenigstens für die Förderung der künstleriscken Technik geschieht. Im Einzelnen sind in dem genannten Werke, durch das königl. spanische lithographische Institut, Blätter geliefert, welche den Besten der Art nicht nachstehen und namentlich die Leistungen Berlin's in diesem Fache — mit Ausnahme einiger wenigen, die jüngst erschienen sind — bedeutend übertreffen.

Das vorliegende Heft enthält die folgenden vier Blätter: eine Hirschjagd nach Paul de Vos, Cadmus und Minerva nach P. P. Rubens, die Flucht nach Aegypten nach Allessandro Turchi und das Marterthum des heiligen Stephan nach Juan de Juanes. Die beiden ersten Blätter, namentlich das zweite, sagen uns in ihrer Behandlung weniger zu; mehr das dritte, welches von C. Palmaroli kräftig und in guter Haltung lithographirt ist; dies Blatt ist zugleich durch die einfache, würdige Composition ansprechend, auch wird der Ausdruck in den Köpfen des grossen Originales, sowie dessen Colorit und Helldunkel im Texte rühmlichst erwähnt. Vorzüglich gelungen ist das vierte, von A. Guglielmi mit Sorgsamkeit und Verständniss lithographirte Blatt. Es beschliesst eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Stephanus, welche sämmtlich von Juan

de Juanes gemalt sind und in den früheren Lieferungen des in Rede stehenden Werkes bereits mitgetheilt waren. Vorn kniet der Heilige, im geschmückten Diakonengewande, die Hände betend erhoben; hinter ihm die Steinigenden, durcheinandertobend; im Hintergrund sitzt Saulus, eine edle Gestalt, in der man den künftigen Paulus erkennt, die Mäntel der Zeugen zu seinen Füssen. Wenn Einzelnes in dieser Composition, namentlich in den Gestalten und der Gewandung der Peiniger, minder anspricht, so ist dagegen der innerliche, lebendige Ausdruck in den Köpfen um so anziehender; es ist interessant, den Nachklang der älteren spanischen Schule und spätere, italienische Studien sich hierin begegnen zu sehen.

Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der königlichen Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim, herausgegeben mit seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern allerhöchster Genehmigung von Ferdinand Piloty in München 1834.

(Museum, 1834, No. 20.)

Dies Werk in gross Imp. Folio, welches durch ein kalligraphisches Prachtblatt mit voranstehendem Titel eröffnet wird, scheint eine Fortsetzung der von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München herausgegebenen „Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek" zu bilden und schliesst sich derselben würdig an. Die vorliegende erste Lieferung enthält, ausser dem Titelblatt, zwei Lithographieen: Eine Darstellung des Gekreuzigten nach Rubens (*„Et inclinato Capite, tradidit Spiritum"*), auf Stein gezeichnet v. Ferdinand Piloty, und „Das Testament" nach David Wilkie, nach dem Original-Gemälde auf Stein gezeichnet von Joh. Woelffle, beide aus der königlichen Central-Gemälde-Gallerie in München, und gedruckt in der lithographischen Kunstanstalt von Strixner und Zach in München. Beide Blätter bewähren, was Zeichnung und Druck betrifft, den Ruhm, welchen München bereits seit längerer Zeit in diesem Zweige des Kunsthandwerkes besitzt. Ueber die treffliche Weise, wie Piloty namentlich Bilder von Rubens nachzubilden versteht, haben wir bereits früher zu sprechen Gelegenheit gehabt; sollen wir etwas an dem vorliegenden sonst sehr harmonischen Abdruck des Blattes nach Rubens aussetzen, so möchten dies die vielleicht zu schwarzen Schatten an den nackten Partieen sein. Nicht minder ist die Charakteristik, das Leben und die Gesammtharmonie des anderen Blattes nach Wilkie zu rühmen, wenn schon uns hier einige Köpfe und Hände nicht ganz genügen.

Künstler-Geschichten, mitgetheilt von August Hagen. Erstes und zweites Bändchen. Auch unter dem Titel: Die Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti, dem berühmtesten Bildgiesser des funfzehnten Jahrhunderts. Nach dem Italienischen von August Hagen. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1833.

(Museum, 1834, No. 23.)

Selten findet es sich, dass das Studium der Geschichte anders denn als ein todtes Zusammenwürfeln fragmentarischer Nachrichten von Ereignissen und Zuständen der Vergangenheit betrieben, dass der Faden erkannt wird, welcher sich durch diese Fragmente hindurchschlingt und ihren Zusammenhang nachweist; ungleich seltner jedoch, dass dieselben, mit poetischer Divination belebt, sich zu einem Ganzen zusammenfügen und ein lebendiges Bild zur unmittelbaren Anschauung bringen. Das in der Ueberschrift genannte Werk neigt sich zu der letztgenannten seltneren Richtung; wir würden demselben unbedenklich eine solche, nach unserer Ansicht sehr ehrenvolle Stelle anweisen, wenn uns nicht verschiedene Umstände in unserem Urtheil zweifelhaft machten.

Es ist unstreitig eine der anziehendsten und dankbarsten Aufgaben, das künstlerische Treiben von Florenz, während des funfzehnten Jahrhunderts, und das Verhältniss desselben mit den übrigen intellektuellen und politischen Richtungen des Staates darzustellen. Welch ein lebendiges Ringen mannigfacher jugendlicher Kräfte! welch eine Reihe berühmter Namen unter den Baumeistern, Bildhauern, Malern, den Gelehrten und Dichtern! welch ein grossartiger Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen in der edlen Familie der Mediceer! Die Geschichte bietet kaum ähnliche Glanzpunkte dar. — Der Verfasser, der sich die Lösung dieser Aufgabe gestellt hat, fingirt, dass sich der von Ghiberti geschriebene Commentar über die Kunstgeschichte (der Abschnitt, welcher von der neueren Kunst handelt, ist bekanntlich bei Cicognara, *storia della scultura*, II, p. 99 sqq. abgedruckt) vornehmlich mit den Zeitgenossen, den Künstlern des funfzehnten Jahrhunderts, beschäftige, dass er sowohl deren künstlerisches Wirken, soweit es sich besonders auf Florenz erstreckt, als auch ihre sonstigen bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse, ihre Freuden und Leiden, darstelle und gleichfalls nicht unterlasse, von den öffentlichen Ereignissen und anderweitigen Begebenheiten und Personen, welche auf die Kunst der Zeit eingewirkt, ausführlich Kunde zu geben. Die Hauptquelle, daraus der Verfasser geschöpft, ist, ausser den wenigen Notizen, welche der erwähnte Commentar des Ghiberti selbst darbot, das bekannte Werk des Vasari, welches, in der mehr oder minder novellistischen Anlage der einzelnen Künstler-Biographieen, den trefflichsten Stoff zu solcher Arbeit enthält.

In sechs und zwanzig Abschnitten, deren jeder für sich ein ziemlich geschlossenes Bild giebt, führt uns der Verfasser in die Ateliers der Künstler und die Studirzimmer der Gelehrten, in die Kirchen, die Raths-Versammlungen und in den Palast der Mediceer. Wir lernen den Johann von Medici, seinen grossen Sohn Kosmus, den Vater des Vaterlandes, und den edlen, feurigen Enkel des letzteren, Lorenz, kennen; ebenso die Freunde und Anhänger dieses Hauses, wie dessen gefährliche Widersacher; sodann

von Baukünstlern den strengen und gewaltigen Brunellesco, den feinen und gelehrten Alberti u. A.; von Bildnern den sinnigen Ghiberti, den beweglichen Donatello, den besonnenen Lucas Robbia und ihre Schüler; von Malern den tiefen, verschlossenen Masaccio, den lebenslustigen Filippo Lippi, den frommen Johann von Fiesole, den düstren Piero di Cosimo, den seltsamen Cosimo Rosselli, den alten Perspektiv-Maler Paul Uccello, den eifrigen Andreas Verocchi, den grossen Schüler des letzteren, Leonardo da Vinci u. a. m.; die Gelehrten Poggio, Guarino und Bruni, Filelfo und Ficino, den Stifter der platonischen Akademie. Auf dem Grunde der grossen politischen Ereignisse, darunter vornehmlich die Vertreibung des Kosmus von Medici und seine Rückkehr den Mittelpunkt bilden, entwickelt sich das künstlerische Treiben, welches jedoch zumeist auch als öffentliche Angelegenheit gilt. Hier ist es insbesondere die Vollendung des Dombaues, die Errichtung der ungeheuren Kuppel durch Brunellesco, welche sich durch das ganze Buch hinschlingt; die Fertigung der Bronzethüren für die Taufkirche durch Ghiberti, einer Menge anderer öffentlicher Kunst-Monumente schliessen sich daran an. Doch auch an geheimeren Beziehungen, welche den Charakter der dargestellten Personen weiter entwickeln helfen, fehlt es nicht; manch ein zartes Verhältniss geht an uns vorüber und namentlich ist für uns in dieser Beziehung die Geschichte des Filippo Lippi, seine Entführung der schönen Tochter des Franz Buti und sein trauriges Ende von Interesse.

Der Verfasser zeigt sich zu einer solchen Arbeit sehr wohl berufen; seine Schilderungen und Erzählungen haben Leben, Charakter und meist eine sehr erfreuliche prägnante Kürze. So wenig das Buch ein Roman zu nennen ist — es will eben nur Geschichtliches darstellen — so verfolgen wir dasselbe doch mit gleichem Interesse, wie etwa eine anziehende Dichtung; und selbst wo sonst ein trocknes Aufzählen und Beschreiben von Kunstwerken abstösst, da sehen wir hier das Leben des Künstlers in seinem Werke, seinen Eifer bis zur Vollendung und die Theilnahme des Schauenden. Trefflich sind die gegebenen Mittel benutzt; man vergleiche die Skizze, welche Vasari im Leben des Brunellesco von den merkwürdigen Verhandlungen wegen des Dombaues giebt, mit des Verfassers bewegter Schilderung zu Anfange des Buches, wo alles Einzelne Fleisch und Blut gewonnen hat; meisterlich sind einzelne abgerissene Charakterzüge zu einem Ganzen vereinigt. Wir würden dies Buch, wie gesagt, für vollendet in seiner Art anerkennen, wenn uns nicht einige Umstände Bedenken erregten.

Dies sind nämlich verschiedene Verstösse des Verfassers gegen die geschichtliche Treue, welche, wie wir glauben, auch bei einer solchen, mehr dichterischen Darstellung der Geschichte nicht unberücksichtigt bleiben darf. Der Verfasser lässt Künstler als gleichzeitig mit andern auftreten, deren Existenz und Blüthe ungleich später fällt, deren künstlerische Eigenthümlichkeit eben durch jene älteren bedingt ist. So tritt z. B. Cosimo Rosselli gleich zu Anfange des Buches zur Zeit der Verhandlungen wegen des Dombaues (um 1420) auf und zwar bereits dem alchymistischen Treiben hingegeben (was geschichtlich erfolgte, nachdem er bereits seine Hauptwerke gemalt hatte und was eben als der Grund der handwerksmässigen Manier in seinen späteren Bildern zu betrachten ist), während seine künstlerische Blüthezeit noch in die siebziger Jahre desselben Jahrhunderts fällt. So wird ebenfalls Piero di Cosimo, der Schüler des ebengenannten und ein in der Technik bereits sehr vorgeschrittener Künstler, zu einem Neben-

buhler des Filippo Lippi gemacht (nämlich nicht in der Kunst, sondern in der Liebe) während er gleichwohl dreissig bis vierzig Jahre jünger ist; und er muss gleichzeitig mit jenem sterben, während sein Tod über funfzig Jahre später erfolgt ist. So schaut Leonardo da Vinci dem Masaccio bei seinen Arbeiten in der Kapelle Brancacci als ein schon erwachsener Jüngling zu, während er erst etwa neun Jahre nach dessen Tode geboren wurde. Ja der Verfasser geht soweit, dass er die Vollendung der Kapelle Brancacci, welche bekanntlich ein Werk des jüngeren Filippo Lippi (zum Unterschiede vom Vater gewöhnlich Filippino genannt) ist, dem älteren Filippo selbst zuschreibt. Dergleichen muss nothwendig wenigstens dem Laien, für den doch ein Buch, wie das vorliegende, zunächst geschrieben ist, mannigfache Verwirrungen erregen.

Auch Anderes können wir nicht umhin zu rügen. Die Art z. B. wie der Verfasser das düstere, phantastische Wesen des Piero di Cosimo aufgefasst hat, scheint uns keineswegs in der Biographie desselben bei Vasari begründet zu sein. Bei letzterem erscheinen alle seine Seltsamkeiten als Ergebniss einer bizarren, hypochondrischen Laune, oft nicht ohne eine gewisse Gutmüthigkeit, während ihn der Verfasser zu einem dreifachen Mörder stempelt. Er muss, weil er Kindergeschrei nicht hören kann, ein eignes Kind umgebracht, er muss dem Masaccio und dem Filippo Lippi das Gift, dem man beider Tod zuschreibt, beigebracht haben. Es dünkt uns im Gegentheil, als ob die ganze Darstellung des Verfassers ungleich gewonnen haben würde, wenn all jene Tollheiten des Piero eben ohne einen solchen besonderen Grund geblieben wären; er hätte alsdann eine treffliche komische Person gegeben. Auch hätte der Verfasser füglich eine andere Person als böses Princip benützen können, wenn er darum sonst verlegen war; wir meinen nämlich den Andrea del Castagno, dessen Name in der Geschichte genugsam gebrandmarkt ist und den der Verfasser nur obenhin erwähnt; schon die Art wie er — bei Vasari — sich in das Vertrauen des Domenico Veneziano einschleicht, ihm dann das Geheimniss der Oelmalerei ablockt und ihn Abends bei der Serenade ermordet, bietet trefflichsten Stoff zu einer Novelle.

Endlich auch hätten wir wohl gewünscht, dass der Verfasser, indem er die vorzüglichsten Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts, indem er selbst so späte Meister, wie den Leonardo da Vinci, aufführt, manch einen Andern nicht so ganz übergangen habe. Wir meinen vornehmlich den Domenico Ghirlandajo, dessen kirchliche Gemälde, mit den Portraits seiner Zeitgenossen, recht als eine Verherrlichung der florentinischen Republik zu betrachten sind, der überhaupt unter den Malern seiner Zeit unstreitig einer der ersten ist.

Doch genug dieser einzelnen Ausstellungen, wo so viel des Trefflichen, im Ganzen so Genügendes und Empfehlenswerthes geleistet ist. Das Buch wird sich, bei dem gegenwärtigen grossen Interesse für die Künstler jener Zeit, gewiss viele Freunde und Leser erwerben; es eignet sich besonders zum Vorlesen und zur Vergleichung mit den zum Theil reichlich vorhandenen Kupferstichen nach Werken der bezüglichen Künstler.

Die Dedication des Buches lautet: „Herrn Geheimen Oberbaurath, Professor und Ritter Schinkel, Herrn Professor und Ritter Rauch und Herrn Professor und Ritter Wach, des erhabensten Herrschers erhabenen Künstlern." Der zweifache Titel lässt eine Folge ähnlicher Künstlergeschichten erwarten, wie der Verfasser bereits früher ein Buch der Art, „Norica"

betitelt (das Künstlerleben von Nürnberg zur Zeit Dürers enthaltend), herausgegeben hat. Wir sind überzeugt, dass, wenn er mit seinem schönen Talente noch grössere geschichtliche Strenge verbindet, er in jeder Beziehung Treffliches und Beifallswürdiges leisten wird.

Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Mit Leonardo's (in Kupfer gestochenem) Bildniss und vier Stein(druck)tafeln. Leipzig, 1834. 8. S. 268 und XII.

(Museum, 1834, No. 27, f.)

Der Leser, welcher aus dem ebenso schlichten wie bedeutsamen Titel dieses Buches auf den Inhalt desselben schliesst, wird ohne Zweifel vermuthen, dass hierin das Leben des Leonardo, die Verhältnisse, in denen er zu seiner politisch bewegten Zeit stand, seine künstlerische Entwickelung und Wirksamkeit, überhaupt sein allseitiges unbegränztes Streben dargestellt seien, und zwar, wie alles dies aus der eigenthümlichen Anschauung des Verfassers hervorgegangen. Die Vermuthung ist aber falsch.

Der Verfasser selbst sagt in seiner (von Wien, Mai 1833, datirten) Vorrede, dass er ursprünglich nur eine deutsche Uebersetzung von dem Werke des Italieners C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*[1]) zu liefern beabsichtigt habe; dass seine hinzugefügten Erläuterungen jedoch bald so angewachsen seien, dass er sich genöthigt gesehen, dieselben mit den Angaben Amoretti's zu einem Ganzen zu vereinigen. Das Buch ist somit gleichwohl nichts mehr als eine Uebersetzung von Amorettis Werke mit „Erläuterungen" des sog. Verfassers.

Amoretti verspricht, zufolge des von ihm gewählten Titels, „historische Denkwürdigkeiten über das Leben, die Studien und die Werke Leonardo's." In diesem Betracht ist seine Schrift höchst bemerkenswerth und von grosser Wichtigkeit für das Studium der Kunstgeschichte. Auf's Sorgfältigste sind hier die einzelnen, oft sehr abgerissenen Zeugnisse zusammengetragen, welche bei den Zeitgenossen oder in Leonardo's eigenen Handschriften zerstreut, sich vorfinden und aus denen mit Sicherheit über seine Lebensumstände, Arbeiten und Pläne, besonders in Bezug auf deren Zeitbestimmung, Schlüsse gezogen werden können. Angaben über seine Schriften, seine Studien, seine künstlerischen und mechanischen Produktionen schliessen das Werk. Es ist die trefflichste und eine durchaus nothwendige Vorarbeit, um Leonardo in seiner ganzen grossen Eigenthümlichkeit darstellen zu können. Wir müssen dem Verfasser des deutschen Buches für die gute Absicht, jenes durch eine Uebersetzung auch bei uns mehr zu verbreiten, dankbar sein.

Ist das neue Buch also nur eine Uebersetzung, so wäre freilich zu wünschen gewesen, dass das, was der Verfasser hinzugetragen, wenn auch

[1]) Abgedruckt vor der Ausgabe von Leonardo's *Trattato della pittura*, welche die typographische Gesellschaft für die italienischen Classiker zu Mailand, 1804, veranstaltet hat.

vielleicht Bedeutendes, doch gesondert, in Anmerkungen und Nachträgen, gegeben wäre. Man wüsste sodann wenigstens gleich, ohne Amoretti's Buch selbst zur Hand zu nehmen, wo dieser aufhörte und wo der Graf Gallenberg anfinge. Da dem jedoch nicht so ist (und es wechseln beide Verfasser wirklich auf eine eigenthümlich naive Weise, ohne Beiderseitiges irgend zu verschmelzen), so bleibt dem Leser vielleicht die Hoffnung, durch sonderlich neue, geistreiche Gedanken entschädigt zu werden? — Aber der Leser irrt auch hier; es werden nur gelegentlich einige höchst bekannte kunstgeschichtliche Erläuterungen von Sulzer, Fiorillo, Lanzi u. dergl., nur einige Erklärungen Leonardo'scher Bilder von Wessenberg, Göthe u. a. mitgetheilt. Bruchstücke aus der begeisterten Charakteristik, welche von Quandt der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien hinzugefügt, finden sich zwar auch hie und da eingestreut, ohne dass jedoch dieser treffliche, leider so kurze Aufsatz dem Verfasser als Norm zu einer irgendwie geistreicheren Darstellung gedient hätte.

So hat wenigstens der Verfasser, wie er in der Vorrede verspricht, „mit der Sorgfalt einer Biene alles, was nur in dieser Beziehung wichtig sein konnte," gesammelt? — Auch das nicht. Der Verfasser übersetzt z. B. Amoretti's, im Jahre 1804 geschriebene Angabe, dass Leonardo's Bild, Christus unter den Schriftgelehrten, von „einem Engländer" gekauft worden sei, ohne hinzuzufügen, dass das Bild seitdem eine Hauptzierde der englischen National-Gallerie geworden ist; er giebt, ebenfalls nach Amoretti, das allegorische Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit als im Palast Barberini zu Rom befindlich an, ohne in der Uebersetzung des Lanzi (die er öfters anführt) gelesen zu haben, dass das Bild seitdem in den Palast Sciarra Colonna gekommen ist; er erwähnt nirgend der sehr bedeutsamen Winke und Angaben, welche v. Rumohr im zweiten Bande seiner italienischen Forschungen über Leonardo und mehrere seiner Werke gegeben hat. U. s. w. Ja, der Verfasser geht soweit, dass er sogar augenscheinlichste Irrthümer Amoretti's, ohne darüber weiter nachzudenken, wiederholt. Amoretti erzählt z. B., Leonardo habe den Plan gehabt, die Basilika S. Lorenzo zu Florenz durch mechanische Vorrichtungen so zu erheben, dass durch eine untergelegte Treppe dem Gebäude die nöthige Bedeutsamkeit gegeben werden könnte. Bei einem neuen, weitläuftigen, aus vielfachen Construktionen zusammengesetzten Gebäude wäre ein solches Unternehmen lächerlich gewesen. Vasari berichtet dasselbe von der alten kleinen Taufkapelle S. Giovanni, einem einfach achtseitigen Gebäude, wobei der genannte Plan nur sehr kühn war.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Graf Gallenberg eine andre, grössere Kapiteleintheilung gemacht hat als Amoretti. Wir haben an sich nichts gegen diese. Aber Amoretti's jedesmal bedeutende Kapitelanfänge unterbrechen nun oft störend den Faden des Textes. Dann finden sich Absätze bei Graf Gallenberg, wo der Inhalt des Textes eine enge Verbindung forderte und umgekehrt finden sich Zusammenziehungen, wo Absätze augenscheinlich nothwendig waren. Dies jedoch mag vielleicht dem Setzer zuzuschreiben sein, der wenigstens das Seine gethan hat, um durch eine Masse ärgerlicher Druckfehler (denen kein Verzeichniss derselben abhilft) das Mangelhafte des Buches zu vervollständigen.

Verdrehungen wie: Cinnabur, Felibinu, statt: Cimabue, Felibien, werden zwar dem Inhalte nicht schaden, da sie jedermann als solche erkennt; dagegen liest man unzähligemal: Lanzi, statt: Tanzi, zwei höchst

verschiedene Autoren! u. a. Ebenso sind fast alle Citate von Leonardo's Handschriften verdruckt, so z. B. Seite 54: Z. A. statt Q. A; S. 57: 12 K. statt Q. R; S. 66: 2 K. statt: Q. R. u. dergl. m.

Wozu überhaupt das Buch, unter solchen Umständen, herausgegeben sein mag? Wir wissen es nicht; doch mag es zuweilen wünschenswerth sein, auf dem Titel kunstgeschichtlicher Werke als Verfasser genannt zu werden. Wir bitten indess den geneigten Leser, der sich über Leonardo unterrichten will, lieber Amoretti's anspruchloses und praktisches Original zur Hand zu nehmen. —

Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, den interessanten Brief mitzutheilen, welchen Leonardo zur Empfehlung seiner Talente an Lodovico Sforza von Mailand geschrieben hat. Amoretti giebt denselben als einen Beleg für die verschiedenartigen Richtungen und Kenntnisse Leonardo's; doch ist es, um den besonderen Ton des Briefes recht zu verstehen, nöthig, dass wir die Zeitverhältnisse, unter denen er geschrieben wurde, ins Auge fassen. Lodovico hatte seine Herrschaft durch Usurpation errungen; sein Regiment war das einer militärischen Despotie, und musste ein solches, zur Erhaltung seiner Herrschaft, bleiben. Gleichwohl sorgte er auf's Eifrigste, eigenem Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgend, für die Pflege der Wissenschaften und Künste. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden an seinen Hof beschieden, unter ihnen Leonardo da Vinci; letzterer, wie Vasari uns berichtet, als ausgezeichneter Musiker (er hatte namentlich eine höchst eigenthümliche Lyra erfunden) und Improvisator. Diese Angabe wird zwar von Amoretti als wenig ehrenvoll bestritten; Leonardo, so sagt er, könne nur nach Mailand berufen sein, um dort seine, nachmals so berühmte Akademie zu stiften. Doch sehe ich nicht ein, warum jenes nicht der Anlass, dies die Folge seines dortigen Aufenthaltes gewesen sein könne; Göthe, um ein Beispiel aus unserer Zeit anzuführen, ward auch nur als Freund und Dichter an den Hof von Weimar beschieden, nicht um die Stelle eines ersten Ministers su bekleiden, die ihm nachmals zu Theil wurde. Im Gegentheil scheint der in Rede stehende Brief gerade in der Absicht von Leonardo geschrieben zu sein, um eine seinen Fähigkeiten angemessnere Wirksamkeit zu erlangen; es geht aus demselben hervor, dass er sich bereits am Mailänder Hofe befand, dass er aber eben noch keine bedeutende Stellung haben konnte. Indem Leonardo vor Allem seiner Talente für Kriegskunst gedenkt, so durfte er hiedurch bei Lodovico gewiss am meisten auszurichten hoffen.

Graf Gallenberg sagt von diesen Rücksichten, unter denen der Brief nothwendig betrachtet werden muss, kein Wort. Ueberdies ist seine Uebersetzung ebenso breitschweifig, wie häufig sinnentstellend. Die unten beigefügten Anmerkungen mögen dem geneigten Leser einige Beispiele davon geben.

In möglichst wörtlicher Uebersetzung lautet der Brief folgendermaassen:

„Indem ich, gnädigster Herr, gegenwärtig zur Genüge die Proben aller derer gesehen und betrachtet habe, welche sich für Meister und Verfertiger von kriegerischen Instrumenten halten, und (da ich überzeugt bin,) dass die Erfindungen und Arbeiten besagter Instrumente sich durchaus nicht vom gemeinen Gebrauche entfernen: so werde ich mich bemühen — ohne jemand anders zu beeinträchtigen — Ew. Durchlaucht mich verständlich zu machen und meine Geheimnisse zu eröffnen. Und indem ich letztere zu Dero beliebiger Verfügung für gelegene Zeit darbiete, so hoffe ich auf einen günstigen

Erfolg in den sämmtlichen Dingen, welche kürzlich im Folgenden angeführt sind."

1. „Ich verstehe sehr leichte Brücken anzufertigen, welche aufs bequemste zu transportiren sind und durch deren Hülfe man die Feinde verfolgen, so wie ihnen, wenn es Noth thut, entfliehen [1]) kann; und andere, welche sicher, durch Feuer und Kampf nicht anzugreifen sind [2]) und leicht und bequem geschlagen und abgetragen werden können. Auch verstehe ich [3]) die der Feinde zu verbrennen und zu zerstören."

2. „Ich weiss bei der Belagerung eines Ortes das Wasser aus den Gräben [4]) zu leiten, alle Arten Brücken von Leitern und andere Instrumente anzufertigen, welche zu besagter Expedition gehören."

3. „Item, wenn man wegen der Höhe der Wälle oder wegen der Festigkeit des Ortes und seiner Lage, in dessen Belagerung keinen Gebrauch von den Bombarden (alte Kanonen) machen könnte: so verstehe ich eine jede Schanze oder Befestigung zu zerstören, sofern sie nicht auf einem Felsengrunde steht."

4. „Ich verstehe auch Bombarden anzufertigen, die sehr bequem und leicht zu tragen sind; aus denen man kleine Ungewitter [5]) schleudern kann und deren Rauch dem Feinde grossen Schrecken, Schaden und Verwirrung zufügen wird."

5. „Item verstehe ich durch unterirdische, enge und gewundene Gänge, die ohne irgend ein Geräusch gemacht werden, zu einem gewissen (Orte) zu gelangen, dafern es nöthig wäre, unter Gräben [6]) und Flüssen hinzugehen."

6. „Item mache ich bedeckte, sichere und unangreifbare Wägen [7]); wenn diese zwischen die Feinde und ihre Artillerie eindringen, so wird eine jede, noch so grosse Menge von Soldaten geworfen werden. Hinter denselben wird die Infanterie unverletzt und ohne Hinderniss folgen können."

7. „Item, wenn es Noth thut, so werde ich Bombarden, Mörser und Passavolanten (andre Feldstücke) von schönster und zweckmässiger Gestalt, gegen den gemeinen Gebrauch, anfertigen."

8. „Wo die Bombarden nicht angewandt werden können, werde ich verschiedene Arten von Wurfmaschinen und Schleudern [8]) und andre Instrumente von wunderbarer und neuer Wirkung verfertigen; und überhaupt werde ich nach der Verschiedenheit der Fälle verschiedene und unzählbare Dinge zum Angriff in Stand setzen."

9. „Und wenn man sich auf der See befinden sollte, so verstehe ich mich auf viele Instrumente, welche zum Angriff und zur Vertheidigung tauglich sind; auf Schiffe, welche allen, auch den grössesten Bombarden Widerstand leisten; auf Pulver und Rauch."

10. „Zur Friedenszeit glaube ich vollkommen, im Vergleich mit jedem Anderen, in der Architektur, in der Errichtung von öffentlichen und

[1]) *Fuggire*. G. G. übersetzt: „mit denen man den Feind ... in die Flucht schlagen kann." — [2]) *Securi et inoffensibili da fuoco et battaglia*. G. G. übersetzt: „sehr sichere, die nicht angegriffen werden können, Feuer sprühen und zum Kriege tauglich sind." (Sic!) — [3]) *Et* (*sc. ho*) *modi*. G. G. übersetzt unnöthig breit: ‚Dann habe ich auch endlich die Art und Weise ersonnen." — [4]) *Fossi*. G. G. übersetzt: „Laufgräben." — [5]) *Minuti di tempesta*. G. G. übersetzt: „brennende Stoffe." — [6]) *fossi*. G. G. übersetzt: „Wälle." — [7]) *carri coperti sicuri ed inoffensibili*. G. G. übersetzt: „sichere, bedeckte, defensive offensive Karren." — [8]) *briccole, manghani, trabuchi;* bei G. G. ausgelassen.



Privat-Gebäuden, in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern, Genüge zu leisten.“

„Item verstehe ich mich auf Sculptur in Marmor, in Bronze und Thon; ebenso auf Malerei, so dass man Vergleichungen mit einem jeden Anderen anstellen möge, und sei er, wer er wolle.“

„Auch werde ich die Arbeit des bronzenen Pferdes beginnen können, welches ein unsterblicher Ruhm und eine ewige Ehre sein wird des glücklichen Gedächtnisses Eures erlauchten Vaters und des berühmten Hauses Sforza“ [1]).

„Und wenn jemand einige der obengenannten Dinge für unmöglich und unausführbar halten möchte, so erbiete ich mich bereitwilligst, einen Versuch in Eurem Park anzustellen, oder wo sonst es Ew. Durchlaucht belieben wird, Denen ich mich unterthänigst, soviel ich kann, empfehle.“ U. s. w.

Studien nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812. 57 Blätter in 4 Heften, Folio.

(Museum, 1834, No. 33, f.)

Unter den Kupferwerken, welche dem Studium der alten toskanischen Meister zu Hülfe kommen, sind bekanntlich die grossen und ausgeführten Blätter des Italieners Lasinio die bedeutendsten; die 40 Prachtblätter nach Wandgemälden des Campo Santo von Pisa, die Collektion von (gegenwärtig) 32 Blättern nach anderen, in Florenz vorhandenen Wandmalereien u. a. lassen uns einen bedeutenden Blick in das Kunstleben des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts werfen. Doch sind diese eben genannten Werke, sowie einige andre hieher bezügliche, so kostbar, dass sie selten anderswo, als in grossen öffentlichen Bibliotheken zu finden sein dürften. Zugänglicher pflegt das bekannte Werk von d'Agincourt zu sein, welches indess in seinen kleineren Abbildungen insgemein wenig brauchbar ist. Ebenso das bekannte Werk der Etruria pittrice, darin aber jedem einzelnen Künstler nur ein Blatt gewidmet ist. Das Werk der Gebrüder Riepenhausen, „Geschichte der Malerei in Italien“ u. s. w., welches in den beiden vorhandenen Heften Umrisse nach Byzantinern, nach Cimabue, Andrea Tafi, Buffalmaco, Guido von Siena und besonders nach Giotto liefert, ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, indem die Darstellungen meist bedeutend modernisirt sind. Anderes Vorhandene endlich (z. B. was Ruscheweyh nach Giotto und Fiesole gestochen) besteht zumeist nur aus einzelnen Blättern und giebt somit wenig für eine allgemeinere Uebersicht.

[1]) Worte eines Sterblichen! Zwar fertigte Leonardo das Modell zu der colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, oder wenigstens zu dem Pferde; aber es kam nicht zum Gusse, da nachmals, wie es scheint, Lodovico keine Gelder mehr zu solchem Werk übrig hatte. Und als Mailand im J. 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen als Zielscheibe.



Unter diesen Umständen scheint es mir nicht unzweckmässig, an das in der Ueberschrift genannte Werk zu erinnern, welches ich bisher nirgend, bei Gelegenheit kunstgeschichtlicher Untersuchungen, erwähnt gefunden habe, welches somit nicht diejenige Verbreitung erlangt haben kann, die es vor anderen verdient. Dasselbe besteht, wie der Titel besagt, wesentlich aus Studien; es sind minder ganze Gemälde, welche wiedergegeben werden (obgleich deren ebenfalls vorhanden sind), als vielmehr einzelne charakteristische Figuren und Gruppen, welche die Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Meister darlegen. Die Arbeit ist schlicht und eben wie man es bei künstlerischen Studien gewohnt ist, einfache Umrisse, oder Umrisse mit zumeist geringer Angabe der Schattirung; überall aber trägt dieselbe das Gepräge der grössten Strenge und Redlichkeit, welche für Werke solcher Art nöthiger sind, als sie insgemein gefunden werden, welche das vorliegende, in Bezug auf den unmittelbaren Gebrauch, selbst den grossen Prachtblättern Lasinio's an die Seite stellen, und um so mehr, als dasselbe ungleich leichter zu beschaffen ist.

Das erste Heft enthält, ausser zwei Ansichten der Kirche und des gesammten Klosters von Assisi, Studien nach Giotto; einige wenige nach den Wandmalereien, welche man ihm in der Oberkirche des heiligen Franciscus zu Assisi zuschreibt (unter diesen auch eine Figur nach Giottino), mehrere nach den kleinen Gemälden, welche sich zu Kuhbeil's Zeit noch in der Sakristei von S. Croce zu Florenz befanden, nunmehr aber in die Gallerie der Akademie und in den Handel, (zwei von ihnen in das königl. Museum zu Berlin) gekommen sind. Unter letzteren sind mehrere ganze Gemälde wiedergegeben, und darunter einige, — wie z. B. Christus, der nach der Auferstehung den Frauen im Garten erscheint, und wie noch mehr Thomas, der seine Finger in die Seite Christi legt, mit den anbetend knieenden Jüngern, — welche allein hinreichend darthun, dass den Werken Giotto's keinesweges jene Feier und hochheilige Würde mangelt, die man ihm neuerdings abgesprochen hat. — Das zweite Heft enthält Studien nach Taddeo Gaddi, eines Theils nach den Wandgemälden, welche sich in der Kapelle Baroncelli (Giugni) zu S. Croce in Florenz befinden und das Leben der heiligen Jungfrau (das bereits von Lasinio gestochen) und das Leben der heiligen Magdalena darstellen; anderen Theils nach den Wandgemälden im Kapitel des Klosters S. Maria Novella, an deren Aechtheit Herr von Rumohr zweifelt (Italienische Forschungen II, S. 80). Letztere, mögen sie nun von Taddeo oder von einem anderen alten Meister herrühren, erscheinen indess durchaus als höchst ausgezeichnete, gewaltige Werke, sowohl in den lebendig bewegten historischen Darstellungen, als in den feierlich grossartigen Gestalten der Propheten und Kirchenlehrer. — Das dritte Heft enthält Studien nach Masaccio, und zwar nach denjenigen früheren Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi und aus dem Leben der heiligen Katharina, welche er in der Kapelle der heiligen Katharina, in der Kirche S. Clemente zu Rom, ausgeführt hat, und die gegenwärtig leider durch Nässe sehr verdorben sind. Schon hier erscheint Masaccio, obgleich im Ganzen noch zu der Weise der späteren Giottisten sich hinneigend, doch im Einzelnen bereits in seiner höheren und freieren Richtung. Den genannten Blättern ist noch die Nachbildung einer dem Masaccio zugeschriebenen Handzeichnung beigefügt. Von den späteren Arbeiten Masaccio's in der Kapelle Brancacci, in der Karmeliterkirche zu Florenz, liefert die genannte von Lasinio gestochene Collektion einige

Blätter [1]). Ausser diesen Studien nach Masaccio enthält das dritte Heft noch einige nach anderen Meistern. So zuerst ein Blatt nach einem, dem Buffalmaco zugeschriebenen Gemälde in S. Francesco von Assisi, einige schöne Gruppen aus einer Auferweckung des Lazarus, im giottesken Style. Einige Blätter nach den Malereien aus der Geschichte des Noah, welche Paolo Uccello, in grüner Farbe, in einem Gange des Klosterhofes von S. Maria Novella zu Florenz ausgeführt; diese Malereien gehören zu den wenigen erhaltenen jenes alten Meisters der Perspektive und zeigen ihn auch in der Auffassung und Darstellung der Figuren würdiger und ernster, als man es nach Vasari fast vermuthen sollte. Endlich drei Blätter nach Pinturicchio, dem talentvollen Mitschüler Raphaels; zwei von den Malereien, womit die Aussenmauern jener kleinen Kapelle bei Assisi geschmückt sind, über welche die grosse Kirche S. Maria degli angeli erbaut worden ist; das dritte mit einer Figur aus einem Gemälde in S. Maria del Popolo zu Rom. — Das vierte Heft endlich enthält zuerst eine Reihe Studien nach den merkwürdigen alten Gemälden in der Kirche des heiligen Benedikt bei Subiaco, die zwar, wie verschiedene der obengenannten, ebenfalls durch Nässe und dergl. bereits bedeutend gelitten haben, immer aber noch durch ihre Naivetät, durch die Wahrheit des Ausdrucks, durch einzelne grossartige Gestalten sehr interessant sind. Hierauf folgen mehrere Blätter mit einzelnen Gruppen aus den phantastischen Gemälden der Brüder Orcagna (Arcagno), verschiedene aus dem berühmten Trionfo della morte des Andrea im Campo Santo zu Pisa, andere aus der daneben befindlichen Hölle des Bernardo, noch ein anderes aus dem Gemälde der Hölle, welches beide Brüder gemeinschaftlich in S. Maria Novella zu Florenz gemalt. Eins dieser Blätter enthält auch eine Figur aus den Wandgemälden des Benozzo Gozzoli im Campo Santo.

Diese Inhaltsangabe wird genügen, um die Wichtigkeit des Kuhbeilschen Werkes für das Studium der Kunstgeschichte darzuthun; nicht minder wird dasselbe für den schaffenden Künstler interessant sein, der einige Beispiele von der grossartigen Einfalt jener früheren Meister zur Hand zu haben wünscht.

[1]) Da die Blätter Lasinio's nach den Malereien der Kapelle Brancacci eine so grosse, zum Theil unbegreifliche Verwirrung der Unterschriften enthalten, so möge hier eine Berichtigung derselben folgen: No. I. *Martirio di S. Pietro,* nach L. von Masaccio, nach v. Rumohr (It. F. II, S. 249) von Filippino Lippi. — No. II. *J SS. Pietro e Paolo resuscitano un Fanciullo*, nach L. v. Masaccio, nach Vasari von demselben, aber beendet von Filippino. — No. III. *Vocazione all' Apostolato dei SS. Pietro ed Andrea*, nach L. von Masolino, nach Vasari (denn es stellt nicht den angegebenen Gegenstand dar, sondern Christus und seine Jünger, denen der Zoll abgefordert wird) von Masaccio. — No. IV. *S. Pietro risana lo storpio davanti la Porta del Tempio* und *S. Pietro guarisce dal male Petronilla sua Figlia*, nach L. richtig als von Masolino bezeichnet. — No. V. *Caduta dei primi Padri e Liberazione di S. Pietro*, nach L. von Masaccio e Masolino (?). — No VI. *Miracoli dei S. S. Apostoli Pietro e Giovanni*, nach L. von Lippi, nach Vasari von Masaccio. — No. VII. *S. Pietro che battezza e predica agl' Idolatri,* nach L von Lippi, nach Vasari die Taufe von Masaccio, die Predigt von Masolino

Auch in dem Werke über das Campo Santo von Pisa findet sich eine ähnliche falsche Bezeichnung, indem der Tod des heiligen Ranieri von Lasinio dem Simone Memmi zugeschrieben wird, der nach Vasari von Antonio Veneziano herrührt, was auch die Ansicht selbst des blossen Kupferstiches bestätigt.



Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz, d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steindrücken. — Erster Theil. (S. 206 in 8. und 10 Tafeln). Leipzig, 1834.

(Museum, 1835, No. 4.)

Ein Andres ist es, wenn ein junger Autor zum ersten Male vor das Publikum tritt, ein Andres, wenn ein verdienter Veteran die Resultate langjähriger Studien zusammenfasst, um hiemit vielleicht seinen Arbeiten den Schlussstein hinzuzufügen. Werden wir das Werk des Ersteren zugleich als eine Empfehlungskarte ansehen und ausser dem Realen seines Inhalts auch die Art und Weise seiner Technik betrachten, um danach unsere Erwartungen für die Zukunft zu bestimmen; so müssen wir bei Letzterem nothwendig auf die ganze Bahn seines Schaffens zurückblicken und, um nicht ungerecht zu sein, den Standpunkt im Auge behalten, welchen die Wissenschaft einnahm, als der Autor begann. Wir müssen bedenken, dass wir mit grösserer Leichtigkeit weiterschaffen können, wenn wir durch die Arbeiten der Vorgänger gestützt werden, als wenn wir uns einen ganz neuen Weg eröffnen müssen; und dass ein Menschenleben schwerlich zur Begründung und Vollendung einer Wissenschaft hinreicht.

Seit 43 Jahren ist Hr. Stieglitz für das Fach der Geschichte der Baukunst thätig gewesen. Als er im Jahre 1792 mit seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten begann, fand er wenig gründliche Vorarbeiten über diesen Gegenstand vor. Aus den Schriften der Alten und nach den Grundsätzen der Kunst musste er sich selbst das Gerüst für ein solches Werk hinstellen. Neue Forschungen, neue Entdeckungen erweiterten seinen Gesichtskreis, so dass ihm jene erste Arbeit nicht mehr genügend schien; und seine Archäologie der Baukunst (1801, — immer noch ein sehr brauchbares Handbuch!), sowie seine Archäologischen Unterhaltungen (1820) dienten dazu, die gewonnenen Erfahrungen einer öffentlichen Benutzung vorzulegen. Doch blieb der Verfasser nicht einseitig bei der classischen Kunst stehen. Gleichzeitig waren wichtige Entdeckungen von den Monumenten vorklassischer Völker (besonders der Aegypter und Inder) erfolgt, sowie im Vaterlande die edle Kunst des Mittelalters wieder einer ehrenhaften Untersuchung gewürdiget worden. Den geschichtlichen Entwickelungsgang der letzteren darzulegen erschien im Jahre 1820 sein Buch von altdeutscher Baukunst. Als ein Ganzes stellte der Verfasser im Jahre 1827 seine Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in neuere Zeiten zusammen, das einzige Werk, welches wir bis jetzt über diesen so höchst wichtigen Zweig der Culturgeschichte besitzen.

Doch auch in den letzten 8 Jahren ist im Einzelnen vieles Bedeutende für diesen Zweig der Wissenschaft geleistet, vieles Neue entdeckt worden, welches der Verfasser unablässig sich zu eigen zu machen strebte. Das in der Ueberschrift genannte Werk, dessen jüngst erschienener erster Theil die Periode des gesammten Alterthums umfasst, enthält eine neue Revision des früher Aufgestellten und sucht Vollständigkeit und Kürze auf gleiche Weise zu vereinigen.

Freilich können wir uns nicht bergen, dass unterdessen der Standpunkt

der Wissenschaft selbst unvermerkt ein andrer geworden ist und dass wir jetzt Ansprüche auf ein consequenteres ästhetisches System und auf schärfere historische Kritik machen müssen, als wir auch in dem letztgenannten Werke zu Grunde liegend finden. Gleichwohl dürfen wir die Pflicht der Dankbarkeit gegen unseren rüstigen Vorarbeiter nicht aus den Augen setzen; ihm verdanken wir es vor vielen Andern, dass wir jetzt ein Gebäude aufzuführen im Stande sind, wozu wir den Grund schon vorbereitet finden.

Ueber das Allgemeine des vorliegenden Werkes können wir uns in dieser Anzeige kurz fassen. Die Art und Weise des Verfassers ist dem Leser aus seiner Geschichte der Baukunst, deren Gang im Wesentlichen beibehalten wird, bekannt. Einzelnes, wie z. B. das Kapitel von der Bildung der Gestalten, ist kürzer und anschaulicher behandelt, Andres durch die Entdeckungen der neusten Zeit vermehrt oder berichtiget worden. Wir begnügen uns, einige Punkte, die uns während des Lesens als bedenklich aufstiessen, hier in Erwägung zu ziehen.

Was zuerst den altindischen Höhlenbau anbetrifft, so behandelt der Verfasser denselben als ein Beispiel des höchsten Alterthums, ohne jedoch andre wesentliche Gründe vorzubringen, als den: „dass die späteren Geschlechter, die es verstanden, auf freier Erde Bauwerke zu errichten, wohl schwerlich die mühsame und zeitfordernde Arbeit der Felsenaushöhlung unternommen haben würden.“ (S. 10). Hiegegen spricht jedoch einfach der Umstand, dass gar nicht selten in diesen Höhlenbauten Architekturen vorkommen, an denen sämmtliche Theile eines entwickelten Freibaues sichtbar werden. Andre Forscher, wie Langlès in seinen *Monumens anciens et modernes de l'Hindostan*, haben dagegen in der gewölbartig ausgehauenen Decke einiger Monumente (die jedoch überall auf den frühesten Entwickelungsstufen der Kunst, bei den Aegyptern, den Mexikanern, in den Tholen der ältesten Bewohner Griechenlands u. s. w. vorkommt), sowie in dem sogenannten „korinthischen“ Kapitäl einzelner Tempel [1]) und andern geringeren Kennzeichen, eine Nachahmung ägyptischer, griechischer, römischer, christlicher u. s. w. Bauformen gesehen, die von abyssinischen Künstlern im Anfange des Mittelalters nach Indien hinübergetragen sein sollen; — Ansichten, die um ein Paar Jahrtausende auseinander stehen!

Um zwischen diesen, durch nichts Wesentliches begründeten Annahmen, einigermaassen sichere Haltpunkte zu gewinnen, scheint es, bei dem Mangel direkter historischer Nachweisungen, am Besten, wenn wir einen Seitenblick auf andre Verhältnisse der indischen Geschichte, namentlich ihrer Literatur, werfen. Die grossen epischen Gedichte, deren Abfassung etwa um die Zeit des Jahres 1000 v. C. G. fällt [2]), erwähnen der Höhlentempel nicht, während letztere dagegen in ihren Bildwerken Scenen, die aus jenen entnommen sind, darstellen; wir werden somit den Höhlentempeln, bei ihrer hohen Bedeutsamkeit und weiten Verbreitung, ein jüngeres Alter mit Bestimmtheit zuertheilen können. Sodann finden wir in den Tempeln mit

[1]) Es sind zwei neben einander befindliche Tempel zu Ellora, die überdies zusammen eine Gesammtanlage bilden. Unter dem Kapitäl fallen auf die Ecken des Schaftes grosse Blätter nieder, die allerdings eine ferne Aehnlichkeit mit dem Akanthus zu haben scheinen. Es ist unbegreiflich, wie selbst K. O. Müller in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst (S. 279) auf diesen ganz vereinzelten und von dem sonst ziemlich consequenten System der indischen Kunst abweichenden Umstand irgend ein Gewicht legen konnte. — [2]) S. Von Bohlen: das alte Indien, C. 5, §. 26.



gewölbartig ausgehauener Decke, welche bereits einen bestimmten Fortschritt des Systemes andeutet, entschiedene Spuren des Buddhismus, einer Sekte, die sich von dem allgemeinen Brahmadienste losgetrennt hatte und etwa um 500 v. C. G. auftrat [1]). Der Ursprung des Höhlenbaues dürfte somit zwischen 1000 und 500 fallen. Doch musste eine lange Reihe von Jahren zur Entwickelung, Ausbildung und endlichen Ausartung des Systemes vorübergehen; ich glaube also, dass wir nicht gerade falsch schliessen werden, wenn wir die Blüthe desselben — analog der griechischen Culturgeschichte — gleichzeitig mit der Blüthe des indischen Drama's, d. h. im letzten Jahrhundert vor C. G., annehmen. Die grosse Profusion endlich und die Willkürlichkeit in der Ausführung verschiedener Monumente, namentlich des ungeheuren Kailasa zu Ellora, stimmen wenig mehr zu der Klarheit und dem Adel, die uns aus Kalidasa's Dramen entgegenwehen; wir sind somit gewiss berechtigt, diese in eine noch spätere Zeit der Geschichte hinabzusetzen. Diese flüchtigen Bemerkungen mögen genügen, um den Ursprung der Baukunst aus dem Höhlenbau zurückzuweisen, der überdies von keinem Einfluss auf die weitere Ausbildung derselben erscheint und im Gegentheil, wie gesagt, mannigfache, durch den Freibau dargebotene Modificationen in sich aufgenommen hat.

Den ägyptischen Pyramiden scheint der Verfasser (S. 44) ein jüngeres Alter zuzuschreiben als den meisten der übrigen Monumente Aegyptens. Er schliesst dies vornehmlich aus dem Umstande, dass die Pyramiden sich vornehmlich in der Gegend von Memphis finden, während in den angeblich früher cultivirten Theilen Oberägyptens keine dergleichen vorkommen. Aber es ist aus den neueren Untersuchungen bekannt, dass gerade die älteste Periode der ägyptischen Geschichte, vor der syrisch-arabischen Eroberung durch die Hyksos, sich vorzugsweise um Memphis concentrirt, und dass die genannten Pyramiden die einzigen Ueberreste dieser frühesten Zeit sind. Die beiden in Ober-Nubien vorhandenen Pyramiden-Gruppen, auf welche der Verfasser ein grösseres Gewicht legt, gehören unstreitig in die Zeit der römischen Kaiser, da hier die Reiche von Napata, Meroë, Axum blüheten. Sie sind von kleinlicher Bauart, keine über 100 Fuss hoch. Die häufige Anwendung, theils der Pyramiden-, theils der Obeliskenform in diesen Gegenden scheint keinen anderen Grund zu haben als ein äusserliches Wohlgefallen an ihrer imposanten Erscheinung.

Was den Bau des Salomonischen Tempels anbetrifft, so ist es bekannt, dass der Verfasser zuerst gründlichere Ansichten über denselben aufgestellt hat, indem er, von keinem einseitigen Principe befangen, demselben seine richtige Stellung zwischen ägyptischer und phönicischer Bauweise anwies. Auch im vorliegenden Werke hat er diesem Tempel eine ausführliche Beilage (S. 63—87) gewidmet und auf 3 Tafeln dessen Restauration vorgelegt. Indem wir das Verdienstliche dieser Arbeit keineswegs verkennen, möge man uns jedoch eine Bemerkung gestatten. Einer der schwierigsten Punkte bei der Herstellung des Tempels ist bekanntlich die Vorhalle, deren Höhe in der heiligen Schrift (Chronik II, C. 3, v. 4) auf 120 Ellen, bei einer Länge von 20 und einer Breite von nur 10 Ellen, angegeben wird. Ein seltsames Verhältniss, welches von den meisten Forschern geradehin als eine falsche Angabe der freilich unzuverlässigen

[1]) S. Von Bohlen: das alte Indien, C. 2, §. 20 ff.

Chronik verworfen wird. Der Verfasser sucht diese Angabe dadurch zu retten, dass er der Vorhalle eine, den ägyptischen Pylonen ähnliche Einrichtung giebt und zwei thurmähnliche Aufbaue, jeden zu 60 Ellen, annimmt. Doch müssen wir gestehen, dass uns diese Auslegung gezwungen erscheint. Wie sehr letzteres der Fall ist, geht besonders aus der Zeichnung des Verfassers hervor, indem er (T. 7) die beiden Theile des Pylon, bei seiner geringen Grundfläche, nur durch zwei Schornstein-ähnliche Zacken andeuten konnte, die über der sonst ungetheilten Pyramide des Einganges emporsteigen. Will man die genannte oder überhaupt nur eine bedeutende Höhe der Halle beibehalten, so könnte man sich vielleicht dadurch helfen, dass man die angegebenen Maasse der Länge und Breite nur vom Inneren (vom Lichten) annähme und die äusseren Dimensionen beliebig vergrösserte. Freilich würde dann der weltberühmte Tempel leicht als ein blosses Appendix der Halle erscheinen.

Die beiden ehernen Säulen Jachin und Boas stellt der Verfasser (nach dem Luther'schen Texte) vor den Tempel, im Gegensatz der neueren Annahme Meyer's, der dieselben das Dach der Halle tragen lässt, indem der Grundtext sie als „an der Halle befindlich" bezeichnet. „Sollte auch der Philolog (sagt der Verfasser) die Meinung Meyer's gelten lassen, der Architekt wird nie beipflichten. Nur durch eine freie Aufstellung erhalten die Säulen das Feierliche und die bedeutungsvolle Würde, die der Zweck der Aufstellung der Säulen ist." Wir sehen diesen Grund nicht recht ein. Im Gegentheil scheint Meyer's Annahme die einfachere, ob wir schon nicht vergessen, dass verschiedentlich vor orientalischen Monumenten freistehende Säulen und Pfeiler gefunden werden. Doch fühlen wir uns nicht berufen, über diese streitigen Punkte zu entscheiden. Wir überlassen dies am Liebsten einem kunstgelehrten Freunde, von dem uns schon seit längerer Zeit ein ausführliches Werk über den Salomonischen Tempel versprochen ist, und dem diese Zeilen eine freundliche Mahnung sein mögen.

Unter die ältesten Ueberreste griechisch-dorischer Bauweise rechnet der Verfasser (S. 90 f.) die Tempel von Korinth und Metapont, den grossen Tempel von Pästum, die Tempel von Selinus, Segesta, die sogenannten Tempel der Juno und Concordia zu Agrigent, den Apollo-Tempel zu Delos u. a. m. Was die genannten grossgriechischen und sicilischen Monumente anbelangt, so sind wir jedoch wenig berechtigt, dieselben in Bausch und Bogen einer so frühen Zeit — vor den Perser- und Karthagerkriegen — zuzuschreiben. Wir werden im Gegentheil gewisse Eigenthümlichkeiten, der massenhafteren Verhältnisse und schwereren Formation, die wir an diesen Gebäuden bemerken, minder einem höheren Alter als vielmehr dem localen Grunde eines eigenthümlich derben Dorismus, der in diesen westlichen Ländern, am fernsten von asiatischem Einfluss, am schärfsten auftritt, zuschreiben müssen. Wenn wir auch den mittleren von den drei grossen Tempeln auf der Burg von Selinus als vor den Perserkriegen gebaut annehmen wollen — in Bezug auf die sehr alterthümlichen Metopen-Reliefs (obgleich auch hier ein gleicher localer Styl Einfluss gehabt haben dürfte), — so wissen wir dagegen bestimmt, dass der grosse Dipteros (der sogenannte Jupiter-Tempel) auf dem östlichen Hügel von Selinus, der ebenso noch beträchtlich schwere Formationen zeigt, im Jahre 409 v. C. G., bei der Eroberung der Stadt durch die Karthager, noch unvollendet war und diesen Zustand in seinen Ruinen erhalten hat. Ja der Minerven-Tempel zu Syracus (jetzt S. Maria delle colonne) zeigt

dieselben schweren Hauptverhältnisse, verbunden mit einer Menge einzelner Details, die aufs Augenscheinlichste eine beträchtlich spätere Zeit seiner Erbauung darthun und deutlich auf das dritte Jahrhundert vor Chr. G. hinweisen, da sich in Kunst und Literatur mannigfach archaistische Bestrebungen der Art geltend machten. Aus gleichem Grunde, wie bei letzterem, möchten auch schwerlich triftige Beweise zu finden sein, um dem bekannten Tempelruin zu Korinth das usurpirte hohe Alter bestätigen zu können. Wie der Verfasser aber darauf kommen konnte, die beiden genannten Tempel von Agrigent und sogar den Apollo-Tempel von Delos, die eine nahe Verwandtschaft mit den ächthellenischen Gebäuden aus der Zeit des Perikles darthun, so beträchtlich zurückzudatiren, sehen wir nicht wohl ein.

Ebenso unbegründet und nur aus einseitigen Voraussetzungen hervorgegangen ist es, wenn der Verfasser die prachtvollen Kapitäle des Erechtheums erst der Vollendung des Baues nach dem Jahre 409 v. Chr. G., da die bekannte, im britischen Museum befindliche Bauinschrift abgefasst wurde, zuschreibt. Nur von den Kapitälen der Halbsäulen auf der Westseite können wir diese Ansicht gelten lassen. Hier zeigt das Ornament des Halses, obgleich dasselbe noch reicher ist als an dem zierlichen viersäuligen Portikus der Nordseite, wirklich eine spätere, minder reine und edle Form: die Palmetten, sowie die kleinen Voluten, daraus sie hervorwachsen, haben etwas Schweres und Gedrücktes, und die Kelche sind minder streng gebildet. Wir verdanken diese Kenntniss den ausführlichen und genauen Zeichnungen, welche Hr. Schaubert neuerlichst von den Details der athenischen Gebäude ausgeführt hat.

Die Construction endlich, welche der Verfasser für die Zeichnung des dorischen, sowie des ionischen Kapitäls vorschlägt und welche er aus der Eilinie durch verschiedene Hülfs- und Querlinien abstrahirt, scheint uns dem einfachen Sinn und dem freien Gefühle der griechischen Kunst wenig angemessen (wenngleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass dieses Gefühl den einfachsten Gesetzen der Natur entsprechend ist). Auch stimmt dieselbe wenig mit den erhaltenen Monumenten überein, namentlich das so gewonnene Profil des dorischen Echinus weder mit den attischen Monumenten aus der Zeit des Perikles, noch mit den vom Verfasser besonders vorgezogenen Kapitälen von Korinth und Metapont. Die hieher bezügliche Zeichnung auf Tafel 9 aber ist jedenfalls unrichtig; das Blatt wird gewiss umzukehren und der Abacus auf die linke Seite der Figur zu setzen sein: — wir können nicht voraussetzen, dass der Verfasser uns das Profil des dorischen Echinus in einer Karnieslinie construiren wollte.

Die beträchtlichen Beilagen des Buches handeln, ausser der obengenannten über den Salomonischen Tempel, von den Musen, von der Form der ältesten griechischen Münzen, vom Theater der Alten, von den Arabesken und von den Gegenständen der Architektur auf Münzen.

Druck und Papier dieses Buches sind sehr anständig, die lithographirten Tafeln aber nicht; es scheint in letzterem Bezuge ein eigener Unstern über unsern architektonischen Handbüchern zu walten.

Die Lehre von den Säulenordnungen der Griechen, abgeleitet von den Monumenten. Zum Gebrauch für ausführende Architekten und zur Belehrung für angehende Baumeister in Kürze dargestellt von J. Eduard Hess, Königl. Preuss. Regierungs-Bau-Condukteur. Magdeburg, 1835. 8. S. 253.

(Museum, 1835, No. 6.)

In den früheren Werken, welche den im Titel angeführten Gegenstand behandelten, ging man insgemein von den Vorschriften des Altmeisters der Architektur-Lehre, Vitruv's, aus und suchte auf dieser Grundlage ein festes System zu errichten; es ist aber bekannt, wie wenig die erhaltenen Monumente, vornehmlich aus der Blüthezeit Griechenlands, mit seinen Anordnungen übereinstimmen. Man hat sich neuerdings somit zu den treueren und wahrhaftigen Kunden über den reinen Styl der griechischen Kunst gewandt; man hat sich die Monumente selbst zum Muster genommen. Doch war es, bei der Zerstreuung ihrer Aufnahme in verschiedenen voluminösen Werken und bei der mannigfachen Verschiedenheit ihrer Verhältnisse und Formenbildungen sehr wünschenswerth, hier durch ein Handbuch, welches die verschiedene Ausbildung des griechischen Baustyles darstellte, zu einer bequemeren Uebersicht zu gelangen. Denn die griechische Architektur hat vor der Hand einmal das Bürgerrecht bei uns erhalten, und jedenfalls ist die aus den einfachsten Verhältnissen hervorgegangene und klar durchgeführte Bildung ihrer Formen als die solideste Schule für den ausübenden Künstler zu betrachten.

Das vorliegende Werk erfüllt den ausgesprochenen Zweck auf befriedigende Weise und ist als ein brauchbares Handbuch zu empfehlen. Man wird in demselben die verschiedenen Ordnungen der classischen Baukunst nach ihren wechselnden Gesammtverhältnissen, nach der Formation ihrer einzelnen Theile bis in das geringste Detail hinab, zugleich auch die übrigen bei der Ausbildung der antiken Tempel-Architektur wirksamen Umstände in einem klaren und wohlgeordneten Vortrage dargestellt finden. Man wird sich desselben sowohl als Leitfaden beim Studium der Monumente, als auch zum Nachschlagen, um sich über die Besonderheit einzelner Fälle zu unterrichten, mit gutem Erfolge bedienen können. Es ist mit sorglichstem Fleiss zusammengetragen, und wir bedauern nur, dass dem Verfasser einige der neuesten Kupferwerke, namentlich die *Architecture antique de la Sicile* von Hittorf und Zanth und die *Expédition Scientifique de Morée* von Abel Blouet, nicht bekannt zu sein scheinen.

Der Verfasser hat eine kurze „historische Einleitung" vorangeschickt und kommt auf dieselbe noch an einigen Stellen des eigentlichen Textes zurück. Diese können wir leider nicht billigen; es ist hier dieselbe Willkür in der Zeitbestimmung einer grossen Menge von Monumenten, wie sie sich in vielen architekturgeschichtlichen Werken vorfindet und wie wir uns eine solche jüngst an dem neusten Werk von Stieglitz zu rügen genöthigt sahen. Statt vieler geben wir nur ein Beispiel. Das Erechtheum setzt der Verfasser S. 9 nach der Zeit des peloponnesischen Krieges und vermuthet demzufolge (ebenfalls ohne weiteren Grund), dass der Erzkünstler Kallimachus, von dem die merkwürdige Bronzelampe in diesem Tempel herrührte und dem Vitruv die Erfindung des korinthischen Kapitäls zuschreibt, dessen

Erbauer sei; S. 98 jedoch beruft er sich auf die bekannte Bauinschrift über das Gebäude, welche dasselbe mehrere Jahre vor dem Schlusse des Krieges bereits als seiner Vollendung nahe (der Bau war vermuthlich durch die Noth des Krieges unterbrochen) beschreibt. Ein genaueres Eingehen in die historischen und lokalen Verhältnisse bei der Ausbildung des griechischen Baustyles, die sich zum Theil eben in der Formenbildung selbst ergeben, wird auch die mannigfache Verschiedenheit dieser Formen an den Monumenten in ein helleres Licht setzen, und zugleich die Schönheit der griechischen Architektur nicht als ein blosses Abstractum, sondern als bedingt durch die verschiedenartigsten Culturverhältnisse erscheinen lassen.

Letzteres jedoch war die Absicht des Verfassers nicht und konnte es auch in der Beziehung, in welcher sein Werk gearbeitet ist, kaum sein. Die historischen Angaben sind somit ohne sonderlichen Einfluss auf die wesentlichen, für den praktischen Bedarf der Gegenwart bestimmten Theile des Buches.

Wir bemerken schliesslich, dass der Verfasser, um die Hinzufügung kostbarer Kupferplatten zu vermeiden, sich im Allgemeinen auf das bekannte und verbreitete Werk Normand's: Vergleichende Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister, übersetzt von Jacobi, und dessen Fortsetzung von Mauch bezogen hat; wir sprechen mit ihm den Wunsch aus, den er, in Bezug auf dasselbe, in der Vorrede S. VII äussert: „Es wäre von Nutzen, dass eine nochmalige Fortsetzung jenes Kupferwerks eine in einem kleinen Maassstabe zusammengestellte Uebersicht von den Grundrissen, Ansichten und Profilen (!) der vorzüglichsten Griechischen Gebäude enthielte, und somit dem Ganzen einen höheren Grad der Vollständigkeit gewährte; das Studium der alten Architekturwerke der Griechen und Römer würde durch Bearbeitung dieser Gegenstände für Diejenigen um Vieles zugänglicher gemacht werden, denen grössere Werke nicht beständig zu Gebote stehen."

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steinzeichnungen. Zweiter Theil (S. 201 in 8. und 15 Tafeln). Leipzig, 1834.

(Museum, 1835, No. 12.)

Im Allgemeinen haben wir über den eben erschienenen zweiten Theil des vorliegenden Werkes dasjenige zu wiederholen, was wir bereits vor Kurzem über den ersten bemerkt: dass wir, bei aller Hochachtung vor den früheren Verdiensten des Verfassers, gleichwohl zugestehen müssen, dass der gegenwärtige Zustand der Wissenschaft eine wesentlich veränderte, gründlichere Behandlung der Geschichte der Baukunst nothwendig macht. Einzelne, wie es uns scheint, beachtenswerthe Mittheilungen, werden wir im Folgenden bemerken.

Die Art und Weise des Verfasser's ist gleich im Anfange des Buches zu erkennen, wo er, S. 12, die Grundzüge der christlichen Kunst vorlegt: „Der Zweck der heidnischen Kunst (sagt er) war sinnliche Schönheit, die

christliche, ihrem Charakter gemäss, konnte diesen Zweck nicht verfolgen: der ihrige war vielmehr geistige Schönheit. Ihr galt kein blosses Sinnenspiel; auf Herz und Gefühl zu wirken, war ihr Bestreben. Dieses durchdrang auch die Künstler, die Schöpfer der zur Verehrung Gottes geweihten Gebäude, und in ihren Werken suchten sie die sinnliche Schönheit durch den Ausdruck des Geistigen zu erhöhen und zu verklären.“ — Wir wissen nicht, wie sich in den Formen der Baukunst sinnliche und geistige Schönheit unterscheiden sollen; sie sind überall auf gleiche Weise sinnlich und geistig. Die Schönheit der christlichen Baukunst (der gothischen) lässt sich so wenig, wie die der griechischen, durch inhaltlose Worte bestimmen.

Die Einrichtung des altchristlichen Basilikenbaues, die sich der angeführten Einleitung nothwendig anschliessen musste, hat der Verfasser erst später, bei der Betrachtung des gothischen Baustyles, eingereiht. Diese Darstellung ist nicht genügend und frei von Fehlern. Wenn der Verfasser z. B. sagt (S. 46), dass ursprünglich die Balkenlage des Daches im Innern der Basiliken sichtbar gewesen sei, wie es jetzt häufig der Fall ist, so widersprechen dem diejenigen Stellen alter Kirchenscribenten, welche bereits von d'Agincourt (*Hist. des arts etc. Architecture, p.* 124) zusammengestellt sind. Noch weniger begründet ist die Annahme (S. 47), dass der Chor und der mit Schranken umgebene Platz für die Clerici minores zwei verschiedene Räume gewesen seien; es ist allgemein bekannt, dass beides ein und dasselbe war, wie es noch gegenwärtig zu S. Clemente in Rom zu sehen ist. Des Triumphbogens, einer charakteristischen Eigenthümlichkeit der grösseren Basiliken, wird gar nicht gedacht.

Was der Verfasser vor der genannten Einleitung über den byzantinischen Baustyl, vornehmlich über die Sophienkirche zu Constantinopel sagt, ist noch weniger genügend. Die, nächst der Kuppelanordnung, höchst eigenthümliche Einrichtung der Tribune mit ihren offenen Seiten-Nischen, die ebenso charakteristische Anordnung der oberen Gallerien ist gar nicht, oder sehr mangelhaft dargestellt. Der Tadel des Verfassers, besonders über das rohe Aeussere dieses Gebäudes, ist unbegründet, indem dasselbe auf seinen Hauptseiten ursprünglich von Säulengängen umgeben war. Die weitere Anwendung des byzantinischen Baustyles im Orient, sein Einfluss auf den Occident ist gleichfalls nur oberflächlich angedeutet; S. Vitale zu Ravenna (S. 16), S. Marco zu Venedig (S. 8) werden kaum weiter als nur dem Namen nach erwähnt.

Ueber den arabischen Baustyl verbreitet sich der Verfasser etwas ausführlicher; aber er giebt auch hier mehr Einzelheiten als den durchgreifenden Ueberblick eines Systemes; vornehmlich fehlt die Bezugnahme auf jene merkwürdigen alterthümlichen Bauten, die wir aus der *Déscription de l'Egypte* kennen gelernt haben und die für die Anfänge dieses Styles so höchst wichtig sind. Auf diese, namentlich die Cisternen, gestützt, würde der Verfasser auch nicht die merkwürdigen doppelten Bogenstellungen, welche die Moschee von Cordova bilden, übersehen haben. Gründlicheres überhaupt über die arabische Baukunst in Spanien würde aus dem grossen hieher bezüglichen Aufsatze Schorn's, der vor mehreren Jahren im Tübinger Kunstblatt stand, zu entnehmen gewesen sein.

Ueber den sogenannt byzantinischen (den romanischen, vorgothischen) Baustyl giebt der Verfasser nur flüchtige Andeutungen, indem er hierin auf seine früheren Werke verweist. Sehr wichtig für die Geschichte der deutschen Baukunst und bisher, soviel wir wissen, noch nicht bekannt ist die Notiz,

dass in der alten Kirche zu Wechselburg, gegründet von dem Landgrafen von Rochlitz, Dodo IV, im Jahre 1174, sich noch die alte Kanzel und der Altar, erstere in Gestalt der altchristlichen Ambonen, wie in einigen Basiliken Rom's, vorfinde. Der Verfasser kündigt ein Werk von Hrn. Dr. Puttrich über diese Kirche an.

Was das frühe Auftreten des Spitzbogens in Deutschland anbetrifft, welches, dem Verfasser zufolge, bei der Kirche von Memleben an der Unstrut bereits im zehnten Jahrhundert Statt gefunden habe, so hat Referent schon früher seine Gründe ausgesprochen, wonach dies Gebäude nothwendig in eine beträchtlich spätere Zeit gesetzt werden muss.

Sehr geistreich erscheint uns dagegen die Vermuthung, welche der Verfasser im weiteren Verlauf, S. 44, ausspricht, dass man nämlich bei der Construction des Spitzbogens in der ausgebildeten gothischen Bauweise auf die Widerstandslinie Bedacht genommen habe, die aus mittleren Proportionalgrössen hervorgeht. Nehmen wir auch an, dass eine solche Formation des Bogens mehr aus dem Gefühl als aus wirklicher Calculation hervorgegangen sei, so erscheint uns dieselbe jedenfalls lebendiger, elastischer und selbständiger, als die aus einem blossen Kreis-Segment gebildete Linie, welche sich insgemein an den gothischen Gebäuden unserer Zeit vorfindet. — Was dagegen das Grundgesetz bei der Anlage gothischer Kirchen anbetrifft, welches der Verfasser S. 49 ff. entwickelt, so, glauben wir, kann man nicht behutsam genug sein, das lebendige Werk des Geistes als Produkt einer mit dem blossen Verstande zu erfassenden mathematischen Formel hinzustellen. Allerdings muss in dem einzelnen Gebäude, wie in dem gesammten Styl, ein gewisses Grundgesetz, worauf die einzelnen Bestimmungen sich zurückbeziehen, vorhanden sein; aber dasselbe wird niemals mit blossen Ziffern dargelegt werden können. Noch weniger wird eine solche Formel hinreichen, um nach ihr ein wirklich schönes Kunstwerk zu entwerfen, wie der Versuch des Verfassers, Taf. 3, zur Genüge beweist. Es dürfte interessant sein, bei der Durchführung jenes Gesetzes einen ähnlichen Weg zu versuchen, wie Göthe in seiner Morphologie. Trefflichste Andeutungen für diesen Punkt sind übrigens bereits in Schnaase's Niederländischen Briefen enthalten.

Was das Einzelne anbetrifft, so giebt der Verfasser nur Belege durch einige der bedeutendsten Gebäude Deutschlands. Zu bemerken ist, dass er hier unter den einfachsten Kirchen des gothischen Styles die Kirche von Schulpforte anführt, wie sie es in der That ist und in dieser Hinsicht eine gründliche Aufnahme und Bekanntmachung erfordert. Eine Ansicht der Façade befindet sich unter den Lithographieen. Auch über diese Kirche haben wir bereits Ausführlicheres berichtet. Wenn der Verfasser aber behauptet, dass der gothische Baustyl in den Nachbarländern sich ebenso entwickelt habe wie in Deutschland, dass also für unser Studium die Monumente jener unwichtig seien, dass dieser Styl in Deutschland am frühesten ausgebildet worden sei und somit „deutscher Styl" benannt werden müsse; so gestehen wir leider, dass wir nichts von alledem billigen können. Auch wird unser Patriotismus, auf den der Verfasser besonderes Gewicht legt, bei der entgegengesetzten Meinung keineswegs gefährdet werden, da wir immerhin den Riss des Kölner Domes, das Meisterwerk der gothischen Kunst, für uns behalten.

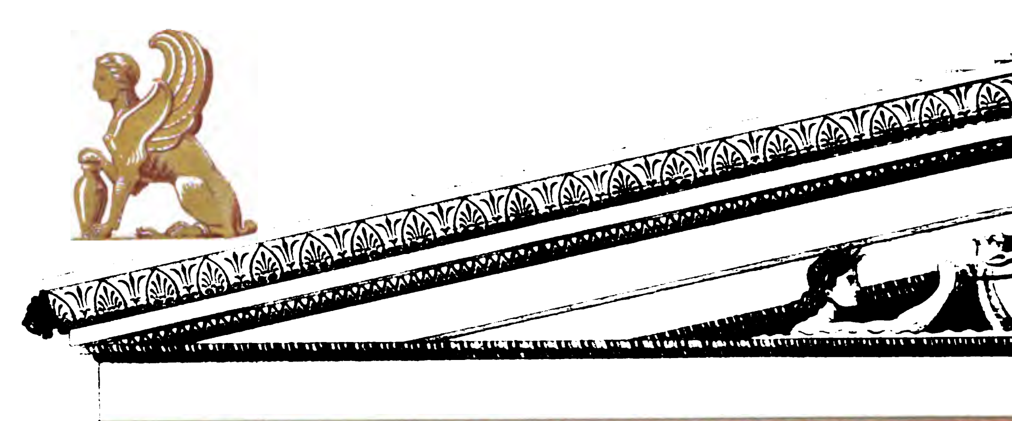
Ueberhaupt bemerken wir bei dieser Gelegenheit, dass wir von der eigentlichen geschichtlichen Entwickelung des gothischen Baustyles bis jetzt

in der That weniger wissen, als unsre Gelehrten zu wissen glauben, und dass wir erst dann zu gründlichen Resultaten gelangen können, wenn wir einmal alle langgehegten Vorurtheile abzuwerfen wagen.

Dankenswerth sind die beiden ausführlichen Beilagen, von denen die eine über die eigenthümlich eingerichteten Doppelkapellen (auf den Burgen von Eger, von Landsberg bei Halle, von Freiburg an der Unstrut, von Nürnberg und Conradsburg bei Ermsleben), die andre über die mittelalterlichen Bauvereine handelt. Letztere beschäftigt sich, nach einer allgemeinen Einleitung, besonders mit der erst neuerlich bekannt gewordenen Torgauer Steinmetzen-Ordnung vom Jahre 1462. Diese führt mehr als die andern beiden, schon bekannten Ordnungen in das innere Leben der Bauhütten ein und unterrichtet uns von dem Benehmen der Meister, Pallirer und Gesellen, von den Arbeiten der Steinmetzen, von dem Hüttengericht, von den Ceremonien und dem Ritual, die in der Hütte gebräuchlich waren, und giebt uns endlich auch eine erfreuliche Auskunft über die Steinmetzzeichen, deren wir noch häufig an mittelalterlichen Kirchen vorfinden. Die Ordnung ist vollständig abgedruckt und vom Verfasser ausführlichst erläutert.

Der modernen Baukunst ist im vorliegenden Werke ein grösserer Abschnitt gewidmet, als in der letzten Architekturgeschichte des Verfassers. Auch hier ist manches Belehrende enthalten, aber auch hier genügt das Ganze auf keine Weise. Namentlich können wir es nicht unterschreiben, wenn der Verfasser behauptet, dass in diesem Zeitraume, nach dem Aufhören der Bauhütten, die einzelnen Künstler ganz nach eigener Laune gearbeitet hätten; wir bemerken im Gegentheil, fast wie in der neueren Malerei, gewisse Schulen (eine florentinische, römische, venetianische u. s. w.) die in sich viel Gemeinsames aufweisen. Schon einzelne Bemerkungen in Quatremère-de-Quincy's Geschichte der neueren Architekten hätten den Verfasser auf diese Ansicht leiten müssen, wenn er auch eine eigentliche Charakteristik der bedeutendsten Künstler (deren Werke er gleichwohl ausführlich erwähnt) übergehen wollte.

Um unserer Zeit endlich einen sicheren Weg vorzuzeichnen, schliesst der Verfasser damit, den italienischen Baustyl für Paläste und Wohngebäude, den Rundbogenstyl (den byzantinischen) für Theater, Rathhäuser, Schulgebäude und Börsen, den gothischen für Kirchen anzuempfehlen. Bei diesem Quodlibet fällt dem Referenten das Wort eines grossen Baukünstlers ein, welches dieser zu ihm sagte, als man die verschiedenen vorhandenen Baustyle in Frage stellte, und ob man sich für Einen derselben bestimmt zu entscheiden habe: „Wir haben nur zu viel Heil." — Gewiss, wir haben zu viel Heil! das Eine Heil aber, das allein uns frommt, kann nur aus der lebendigen inneren Ueberzeugung hervorgehen; und dahin werden wir nie kommen, wenn wir nicht auch in dieser Beziehung lernen, dass die Geschichte nur unsre Schule ist, dass die Form für die Gegenwart nur in der Gegenwart geboren werden kann.



ΑΔΕΞΑΝΔΡΟΣΒ
ΔΝΕΩΚΚΧΝΨΙΘΙ
ΗΚΓΨΟΙΤΞΔΓΧΖΗ
ΕΥΟΤΘΜΝΗΔΙΟΩ

ANTIKE POLYCHROMIE.

I.

ÜBER DIE POLYCHROMIE DER GRIECHISCHEN ARCHITEKTUR UND SCULPTUR UND IHRE GRENZEN.

(Hiezu eine polychrome Lithographie.)

Seinem geliebten Freunde, Dr. Carl Grüneisen, Hofcaplan zu Stuttgart[1]),
Berlin, am 26. März 1835. der Verfasser.

Einleitung.

Lange Zeit ward es in den Lehren der Aesthetik als Grundsatz aufgestellt, dass das Wesen der griechischen Architektur und Plastik einzig und ausschliesslich in der Form, in dem Wechselspiel räumlicher Verhältnisse, begründet sei; dass das Auge diese Verhältnisse nur durch die Linien des Umrisses und die Abstufungen von Licht und Schatten, wie sich solche an farblosen Körpern zeigen, aufnehmen dürfe; dass die Anwendung der Farbe in den genannten Künsten als etwas durchaus Ungehöriges verworfen werden müsse. Den Thatbestand, dass sich Farbenreste an einzelnen erhaltenen Monumenten griechischer Kunst vorgefunden haben, dass in den alten Autoren mehrmals auf Polychromie der Art hingedeutet wird, beachtete man nicht, oder man erklärte ihn als den Rest einer alterthümlichen, durch Priestersatzung festgehaltenen Barbarei, oder aber man ging so weit, dass man die noch vorhandenen Spuren von Farbe der späteren Barbarei des Mittelalters zuschrieb. Die Vertreter dieser Ansicht — die Weimar'schen Kunstfreunde vornehmlich gehörten zu ihnen — sind noch gegenwärtig nicht vom Platze gewichen.

Dagegen haben jene, immer nicht ganz zu verläugnenden Zeugnisse antiker Polychromie seit mehreren Jahren bereits ihre Vertheidiger gefunden. Der namhafteste unter diesen war Quatremère-de-Quincy, der vor zwanzig Jahren mit seinem Prachtwerke über den Olympischen

[1]) Jetzt Königl. Württembergischer Ober-Hofprediger und Ober-Consistorialrath.

Jupiter [1]) einer neuen Ansicht zuerst entschiedene Bahn brach, indem er die vielfache Anwendung der Toreutik bei den Griechen augenscheinlicher darzulegen und diese, so wie die polychrome Sculptur überhaupt, zu vertheidigen und zu würdigen suchte. Doch ist das umfangreiche Werk, in Bezug auf den vorliegenden Umstand, noch mit grosser Mässigung abgefasst. Neuere gingen seinen Schritten nach, neue Entdeckungen und Untersuchungen lieferten wirkliche oder scheinbare Bestätigung und Erweiterung seiner Ansicht, und bald kam man zu dem Punkte, dass man im Gegensatz gegen jene ältere Theorie, in der Plastik, wie sie von den Griechen ausgeübt worden, eine vollständige und bis zur Illusion getriebene Nachahmung der Natur sehen wollte. Völkel namentlich, der sich früher nicht in die Pracht und die Fülle bei Phidias Darstellung des chryselephantinen Jupiter zu Olympia hatte finden können [2]), sprach es nunmehr mit Bestimmtheit aus, dass die Griechen der besten Periode nicht nur ihre Statuen ganz und gar und mit den verschiedenen Localfarben bemalt, sondern dass sie daran sogar Schatten und Lichter aufgesetzt hätten [3]). Andre haben diese Ansicht unterschrieben.

Ebenso war es mit den Untersuchungen über griechische Architektur der Fall. Auch hier stellte man die Entdeckungen von Farbenresten, die vornehmlich an den Details gefunden waren, zusammen, indem man es jedoch anfangs — in der neuen Ausgabe von Stuarts Alterthümern von Athen, in den von der Gesellschaft der Dilettanti herausgegebenen Alterthümern von Attika u. a. m. — bei der einfachen Angabe des Thatbestandes bewenden liess. Mit einem vollständigen Systeme polychromer Architektur trat zuerst Hittorff [4]) auf. Bei den Untersuchungen sicilischer Monumente war letzterem eine ungleich ausgedehntere Anwendung der Farbe entgegen getreten; er verband hiemit, was Andre an grossgriechischen, etruskischen, attischen u. s. w. Monumenten vorgefunden hatten, sammt seinen eigenen Hypothesen, und fingirte hieraus ein Ganzes, dem wenigstens der Beifall französischer Kunstkenner nicht fehlte [5]). Noch entschiedener hat sich neuerlichst Herr Semper ausgesprochen [6]), indem er, auf eigene Studien in Griechenland gestützt, an allen, auch den edelsten Monumenten der perikleïschen Zeit einen vollständigen Farbenüberzug entdeckt haben will und demnächst die Herausgabe dieser, nach gemeinsamem Systeme restaurirten Monumente mit ihrer Bemalung ankündigt. Herr Semper hat, auf seiner Rückkehr von Griechenland, in Berlin in verschiedenen Kreisen einen grossen Theil dieser seiner, gewiss höchst geistreichen Restaurationen

[1]) *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le gout de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la Statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la Restitution des principaux Monuments de cet Art et la Démonstration pratique ou le Renouvellement de ses Procédés mécaniques par M. Quatremère-de-Quincy.* — [2]) Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia, S. 166 u. a. — [3]) L. Völkel's archäologischer Nachlass, herausgegeben von K. O. Müller. I. Heft. S. 82. — [4]) *De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles, dans l'acropolis de Sélinunte,* in den *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica. Vol. II. p. 263 sqq.* — [5]) Vergl. *Séance publique de la société libre des beaux arts, le 25. Décembre 1831. p. 20 sqq.* — [6]) Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

vorgelegt und, man darf es wohl sagen, wenigstens unter den Jüngeren hiemit einen förmlichen Enthusiasmus erweckt; die Formen der griechischen Architektur schienen erst jetzt verständlich zu werden, erst auf solche Weise sich zu einem bewegten, lebendigen Ganzen zusammen zu fügen. Freilich mochte man bei dem ersten flüchtigen Eindrucke nicht wohl gesondert haben, wie sich althellenische Gefühlsweise, Sitte und Natur zu dem modernen, form- und farblosen Norden verhalten, welcher letztere eben zu seiner Belebung grössere Mittel in Anspruch nimmt.

Nach diesen Andeutungen finden wir also auf der einen Seite entschiedene Verläugnung und Verwerfung, auf der andern entschiedene Anerkennung und Werthschätzung der Polychromie. Bei der grossen Wichtigkeit, die dieselbe für das Verständniss der gesammten griechischen Kunst hat, bei dem bedeutenden Einflusse, den die griechische Kunst auf die unsrer Zeit als ihre Schule ausübt und ausüben muss [1]), scheint eine unbefangene Erörterung jener streitigen Meinungen sehr an der Zeit. Eine solche vorzulegen, ist die Absicht der folgenden Zeilen. Wir werden einfach die Nachrichten der Alten über diesen Gegenstand und die Untersuchungen neuerer Forscher nebeneinander stellen und versuchen, ob sich hieraus ein genügendes Resultat gewinnen lässt. Wir werden Architektur und Plastik, die unter sich in einem nothwendigen Zusammenhange stehen und eins das andre ergänzen, in diesem ihrem Zusammenhange berücksichtigen, dieselben jedoch, der leichteren Uebersichtlichkeit wegen, gesondert betrachten.

A. ARCHITEKTUR.

1. Zeugnisse alter Schriftsteller.

Pausanias erwähnt in seiner Beschreibung von Athen unter den dortigen Gerichtshöfen zweier, welche der Grüne und der Rothe nach ihren Farben hiessen und denen diese Benennung bis auf seine Zeit geblieben war [2]). Die einfachste Schlussfolgerung scheint demnach, anzunehmen, dass diese Gebäude grün und roth ausgemalt waren. Wenn wir jedoch wissen, dass die zehn Gerichtshöfe Athens sämmtlich, wie durch die zehn ersten Buchstaben des Alphabets, so auch durch verschiedene Farben bezeichnet waren, dass die Anwendung dieser Farben sich, wie es aus den Worten des Pausanias hervorgeht, aus älterer Zeit herschrieb und für die der Schrift Unkundigen eingeführt war, indem sie, gleich jenen Buchstabenzeichen, nur dazu diente, den einen Gerichtshof von dem andern zu unterscheiden, so werden wir eher mit den verschiedenen Auslegern dieser Stelle dahin übereinstimmen, dass jene Farben nur als ein gewisses Ornament, ein Abzeichen an der Pforte der Gerichtshöfe (oder vor derselben — ein streitiger Punkt, der für unsre Untersuchung minder wichtig ist) zu betrachten sind [3]). Wollen wir jedoch, da letzteres nicht mit vollkommenster Gewissheit zu erweissen

[1]) Wir wollen dabei jedoch das Epigramm von der Binde der Leukothea nicht vergessen. — [2]) *Paus. l. I, c. XXVIII 8.* — [3]) Vergl. Siebelis: *Pausaniae Graeciae descr. Adnott. ad. l. 1, c. XXVIII, 8. (p. 104).* Akerblad: *Sopra alcune laminette di bronzo etc.* in den *Atti dell' Accademia Romana d'Archeologia T. I, P. I, p. 46 sqq.* Raoul-Rochette: *De la peinture sur mur chez les anciens* im *Journal des savans, 1833, Juillet, p. 440.*

sein dürfte, bei der obigen Annahme verharren und beide Gebäude uns vollständig grün und roth angestrichen denken, so können wir immer nicht umhin, zuzugeben, dass dies ein besonders anzumerkender Fall war, der jene Gebäude eben von andern unterschied. Auf keine Weise sind wir also berechtigt, wie es Hittorff[1]) gethan, hieraus einen Schluss auf die Behandlung sämmtlicher Architekturen, Tempel u. s. w. in Griechenland zu machen. Raoul-Rochette[2]) hat diese naive Schlussfolgerung bereits genügend zurückgewiesen.

Sodann erwähnt Vitruv, wo er von seiner Herleitung des Gebälkes aus dem Holzbau spricht, der Bretter, die, in der Gestalt der nachmaligen Triglyphen, vor die Balkenköpfe genagelt und mit blauem Wachse bemalt worden seien[3]). Wir dürfen aus dieser letzteren Aeusserung — um hier auf seine oder seiner Lehrmeister Hypothese vom Ursprunge der Architekturformen aus dem Holzbau nicht weiter einzugehen — vielleicht schliessen, dass er wirklich dorische Monumente mit blauen Triglyphen vor Augen hatte. Doch scheint es, da er über einen Gebrauch der Vorzeit berichtet, dass man dabei eben mehr an alterthümliche Monumente als an die eines entwickelten Styles denken muss, zugleich an solche, welche ihm, wie die etruskischen oder sicilischen, näher lagen als die hellenischen, — ein Unterschied, dessen Wichtigkeit später entwickelt werden soll.

An einer andern Stelle[4]) spricht Vitruv von den Peristylen, Exedren und andren offenen Räumen, deren Wände mit Mennig angestrichen wurden. Da er aber kurz vorher[5]) äussert, dass die übertriebene Anwendung dieser kostbaren Farbe, so dass man ganze Wände damit überzogen, erst zu seiner Zeit aufgekommen sei, so können wir aus diesem Umstande wenigstens nicht auf die Blüthezeit der griechischen Architektur zurückschliessen.

Plinius erwähnt eines Tempels der Minerva zu Elis, in welchem der Maler Panaenus, der Bruder des Phidias, den Anwurf oder Stucküberzug der Wände in einer Auflösung von Milch und Safran aufgetragen[6]). Man könnte demzufolge auf eine gelbliche Farbe der Wände schliessen, wenn das Geschäft eines solchen Anstreichers nicht für einen ausgezeichneten Künstler verwunderlich wäre; Böttiger erklärt diese Angabe einfach dahin, dass hier nur von dem Grunde nachmals auszuführender Bilder die Rede sei[7]). Doch ist die ganze Stelle eine von den vielen wenig bedeutenden Künstler-Anekdoten, in deren Aufsammlung Plinius sich wohlgefällt: die Hauptsache ist ihm der Safrangeruch, der noch zu seiner Zeit entstanden war, wenn man jene Wand mit Speichel gerieben. Ich weiss nicht, ob man hiemit etwa eine Angabe Plutarch's verbinden darf, der von einigen marmornen Denksteinen, die um einen Tempel der Diana Proseoa auf der euböischen Küste standen, erzählt, dass dieselben beim Reiben ebenfalls den Geruch und sogar die Farbe des Safran gezeigt hätten[8]). Letztere also mussten vor dem Reiben sogar weiss erscheinen.

Dies sind die ganz einzelstehenden und wenig bedeutenden Aeusserungen der Alten über polychrome Architektur. Die Ausmalung der Zimmer kann hier natürlich nicht in Betracht kommen. Wir fügen noch eine Stelle bei, welche ein genügenderes Resultat zu versprechen scheint.

[1]) *Annali dell' instituto etc. p. 266.* — [2]) A. a. O. — [3]) *l. IV, c. II.* — [4]) *l. VII, c. IX.* — [5]) *l. VII, c. V.* — [6]) *Plin. Nat. hist. l. XXXVI, c. XXIII.* — [7]) Ideen zur Archäologie der Malerei. S. 244. — [8]) *Plut. Themistocles, c. VIII.*

Pausanias berichtet nämlich, bei seiner Beschreibung der Jupiter-Statue zu Olympia, dass die Brustwehr, welche die Statue umgab, mit Gemälden des Panaenus geschmückt, der Thür gegenüber jedoch einfach blau angestrichen war[1]. Eine seltsame Idee des Künstlers, der bei dem Reichthum des ganzen Werkes nur an dieser Stelle eine plötzliche Leere beabsichtigt und die kostbaren Gemälde an die Seiten versteckt haben sollte[2]! Künstlerisch vernünftig können wir diese Stelle nicht anders verstehen, als wenn wir mit Völkel[3] annehmen, dass die Worte „der Thür gegenüber" nicht auf die entfernte Eingangsthür, sondern auf die unmittelbar hinter der Statue befindliche Thür des Opisthodoms zu deuten sind, so dass also an dem hinteren Theile der Brustwehr, wohin wenig Beschauer kamen und wohin nur ein geringes Licht fallen konnte, die Gemälde überflüssig waren. Wenn dieser Theil aber blau angestrichen wurde, so liegt es nahe, in seiner Farbe eine gewisse Uebereinstimmung mit den umliegenden Wänden der Cella zu suchen; waren diese weiss, so hätte man, wie es scheint, die Wand der Brustwehr am Füglichsten ebenfalls weiss gelassen. Doch giebt diese Schlussfolgerung, falls sie nicht gesucht erscheint, immer nur einen Beweis für das Innere eines Tempels, der freilich zu den bedeutendsten des griechischen Alterthums gehört.

Dass so wenig Stellen in den alten Autoren vorgefunden werden, welche auf die Anwendung der Farbe in der Architektur zu beziehen sind, wird von den Bekennern und Vertheidigern der Polychromie dahin erklärt, dass jene eben gar kein Bedürfniss empfunden hätten, ihre Zeitgenossen über etwas allgemein Uebliches zu unterrichten. Immerhin ein Grund, dem man im Allgemeinen seine Richtigkeit zugestehen könnte. Wie aber, wenn sich in den Alten andere Stellen vorfinden, welche gerade gegen die Polychromie — in der Ausdehnung wenigstens, wie sie neuerdings aufgestellt wird, — Zeugniss geben?

Es ist schon oft bedauert worden, dass Pausanias, wenn er von Tempelgebäuden spricht, fast gar keine näheren Angaben über ihre Beschaffenheit mittheilt. In Bezug auf unser Interesse finden wir nichts als zuweilen die Angabe des Materials, aus welchem die Gebäude errichtet waren. Vielleicht führt jedoch schon dies auf einige Resultate. Ausser verschiedenen Bauwerken, welche aus Ziegeln bestanden[4], erwähnt er des Poros-Steines bei dem Jupiter-Tempel zu Olympia und bei der ebendort befindlichen breiten Mauer in der Altis, an welcher die Thesauren sich befanden[5]. Ziegel und der rauhe Poros machten bekanntlich, um die vollkommene Glätte der Mauern und Schärfe der Gliederungen hervorzubringen, einen Stucküberzug nothwendig; und es liegt in der Natur einer allgemeinen Kunst-Entwickelung, dass die mit einem Stucküberzuge versehenen griechischen Monumente, wie in der Form, so auch in der Farbe ein gewisses Verhältniss zu den aus weissem Marmor errichteten Prachtbauten beobachtet haben werden. Was von letzteren zu erweisen ist, dürfte somit mehr oder minder auch die Farbe jener erklären.

Des Marmors in seiner allgemeinen Bezeichnung als weissen Steines

[1] *l. V, c. XI, 2.* — [2] Quatremère-de-Quincy giebt in dem Titelblatte seines *Jupiter Olympien* die Darstellung der thronenden Statue auf diese Weise. — [3] Archäologischer Nachlass. S. 51. — [4] *l. II, c. XVIII, 3. ib. c. XXVII, 7. l. V, c. V, 4. l. X, c. IV, 3. ib. c. XXXV, 5.* — [5] *l. V, c. X, 2. l. VI, c. XIX, 1.*



(*λίθου λευκοῦ*) gedenkt Pausanias freilich nur bei wenigen grösseren Monumenten: bei dem Stadium des Herodes Atticus zu Athen, bei der prachtvollen Decke der Propyläen, welche auf die Akropolis von Athen führen, bei dem Theater und Stadium auf dem Isthmus, bei dem von Polyklet erbauten Tholus zu Epidaurus, bei dem Theater zu Sparta und dem Bacchus-Tempel zu Myus in Kleinasien [1]). Die griechische Benennung des Marmors, als *λίθος λευκὸς*, ist doppelsinnig; sie kann von dem Steine, der im Bruche weiss erscheint oder, wo von ausgeführten Gebäuden die Rede ist, überhaupt von deren äusserer Erscheinung verstanden werden. Auch Andre, namentlich Strabo [2]), erwähnen vieler aus „weissem Steine" errichteten Tempel. Seltsam, wenn man sich fortwährend dieses Ausdruckes bediente, während das Auge von der Weisse des Steines nichts entdeckt haben sollte! Ueberdies konnte bei den ebengenannten Theatern und Stadien der Marmor nur seiner eigenthümlichen Pracht wegen angewandt sein, und an eine Bemalung dieser Monumente ist auf keine Weise zu denken. Dann spricht Pausanias von dem Muschelmarmor (*λίθος κογχίτης*), der zu Megara gebrochen und dort häufig angewandt wurde [3]). Dieser Stein zeichnete sich durch seine besonders weisse Farbe aus. Warum diese besondere Erwähnung, wenn man die Eigenschaft des Steines nirgend zu Gesichte bekam? Endlich nennt er zwei Bauwerke aus pentelischem Marmor (welcher Stein, wie es in der Natur der Sache liegt, mit in die Kategorie des „weissen" gehört): einen Tempel zu Gortys in Arkadien und das von Herodes Atticus erbaute Stadium zu Delphi [4]). Warum sollte man diesen Stein mit grossen Kosten so weit aus Attica herbeigeholt haben, wenn man seine eigenthümliche Beschaffenheit wieder durch einen Farbenüberzug verdeckte? Eben dasselbe gilt von andern Gebäuden, zu denen man kostbares Material aus der Ferne herbeischaffte, wie von dem Tempel zu Delphi, den, nach Herodot's Bericht [5]), die Alcmäoniden zur Zeit der Pisistratiden-Herrschaft an seiner Vorderseite aus parischem Marmor erbauten, während sie nur übernommen hatten, das ganze Gebäude aus dem schlechteren Poros-Steine zu errichten. Und wenn die Vorderseite weiss erschien, so kann der Stucküberzug des Poros eben auch nicht anders gefärbt worden sein.

Noch ist hier ein kleiner Tempel am Hafen von Anticyra in Phocis anzuführen, von dem Pausanias sagt, dass er in dem von den Römern sogenannten Opus incertum (*λογάσιν λίθοις*) — wahrscheinlich also in der ausgebildeten cyklopischen Bauweise, wie der bekannte kleine Tempel zu Rhamnus [6]) — aufgeführt und sein Inneres mit einem Stucküberzuge versehen war [7]). Das Innere mochte also mit Farben geschmückt sein, das Aeussere aber musste, wie es aus dem einfachen Gegensatze hervorgeht, die natürliche Farbe der Steine zeigen.

Wenn bei so mancherlei genauen Bezeichnungen des Materials, welches zur Errichtung der vornehmsten Bauwerke angewandt wurde, bei dem Materiale, welches von seiner weissen Farbe den Namen führt, das vorausgesetzte Verschweigen einer anderweitigen Färbung befremdlich erscheinen musste, so wird ein solches Stillschweigen in einem andern Falle noch schwieriger zu erklären sein. Wir wissen von der Vorliebe, welche unter der Römerherrschaft für

[1]) *l. I, c. XIX, 7. ib. c. XXII, 4. l. II, c. I, 7. ib. c. XXVII, 3. l. III, c. XIV, 1. l. VII, c. II, 7.* — [2]) *l. XII, c. V, 3. l. XIII, c. I, 16. ib. c. III, 5. l. XIV, c II, 23,* u. a. a. O. — [3]) *l. I, c. XLIV, 9.* — [4]) *l. VIII, c. XXVIII, 1. l. X, c. XXXII, 2.* — [5]) *Herod. l. V, 62.* — [6]) Die unedirten Alterthümer von Attika, c. VII. — [7]) *l. X, c. XXXVI, 4.*

den buntfarbigen Marmor entstand. Plinius beklagt sich bitter über diese Eitelkeit des Geschmackes: „Ja," fährt er fort, „wir haben sogar angefangen den Stein zu bemalen. Dies ist unter der Herrschaft des Claudius erfunden. Unter der des Nero hingegen: Flecke, wo sie nicht vorhanden, durch Uebertünchung hervorzubringen und die Einfärbigkeit bunt zu machen, auf dass der numidische Marmor Eier-artig erscheine, der synnadische durch Purpur sich unterscheide[1])." Können wir nur mit einiger Wahrscheinlichkeit voraussetzen, dass dem Plinius die griechische Weise, Marmortempel anzustreichen — wenn eine solche seit 500 Jahren ausgeübt wurde — unbekannt geblieben sei, dass er so ganz ohne Grund den Anfang der Marmorbemalung unter die Regierungszeit des Claudius gesetzt habe? — Eben mit derselben Angabe stimmt auch Seneca[2]) überein.

Nicht zu übersehen ist ferner der Umstand, dass in der Regel auf den Vasengemälden des vollendetsten Styles die dargestellten Tempelarchitekturen in weisser Farbe gehalten sind, während die Figuren sich, wie bekannt, roth vom schwarzen Grunde ablösen. Nur das Gesims und der Hals der (ionischen) Säulen zeigen insgemein einige gelbe Streifen. Wie wäre man hier gerade auf eine weisse Farbe verfallen, wenn die wirklich vorhandenen Gebäude sich vollkommen bunt gezeigt hätten?

Alle Zweifel endlich, welche nach der Summe dieser Bemerkungen noch zurückbleiben dürften, werden durch eine Aeusserung Herodot's beseitigt. Dieser — ein Zeitgenoss des Pericles, also der Blüthezeit griechischer Kunst — berichtet von einem Orakel, welches den Siphniern von der Pythia gegeben war und welches also begann:

> Wenn einst weiss in Siphnos das Prytaneion erscheinet,
> Weiss der Markt aussieht, u. s. w.

„Der Siphnier Markt und Prytaneion aber," fährt er fort, „war dazumal (als das Orakel in Erfüllung ging) mit parischem Steine geschmückt[3])." — Nicht die einzelne Angabe über die weissen Gebäude der Siphnier, sondern der Grund, warum sie weiss waren, — von dessen Vollgültigkeit das versammelte Griechenland, dem Herodot seine Geschichte zu Olympia und zu Athen am Feste der Panathenäen vortrug, überzeugt sein musste, — ist es, was uns diese Stelle so höchst wichtig macht. Die entschiedene Schlussfolgerung, welche diese Angabe uns gewährt, lautet demnach: Was in der Blüthezeit der griechischen Kunst von parischem Marmor — und wir dürfen ohne Bedenken hinzusetzen: von jedem edlen weissen Marmor, namentlich dem pentelischen zu Athen — erbaut worden war, erschien im Aeusseren wesentlich als weiss. Wir haben die früheren, nicht auf solche Weise entscheidenden Zeugnisse nur desshalb mitgetheilt, damit die Stelle aus dem Herodot nicht zu vereinzelt dastehen und vielleicht gar ihre Aechtheit angefochten werden möchte.

Die Meinung derjenigen, welche ein, alle Theile der Architektur umfassendes polychromes System auch auf die ächt hellenischen Monumente ausdehnen wollen, hat somit keine schriftlichen Zeugnisse für und die

[1]) *Plin. Nat. hist. l XXXV, c. I.* — [2]) *Epist. 86.* — [3]) *Ἀλλ' ὅταν ἐν Σίφνῳ πρυτανήϊα λευκὰ γένηται, Λεύκοφρύς τ' ἀγορή, κ. τ. λ. Τοῖσι δὲ Σιφνίοισι τότε ἦν ἡ ἀγορὴ καὶ τὸ πρυτανήϊον Παρίῳ λίθῳ ἠσκημένα. Herod. l. III, c. 57.*

entschiedensten gegen sich. Ehe wir nunmehr untersuchen, wie viel sich aus den noch vorhandenen Farbenresten antiker Monumente ergiebt, dürfte noch der metallische Schmuck in Erwägung zu ziehen sein, von dessen Anwendung bei griechischen Prachtbauten uns verschiedene Nachrichten zugekommen sind.

Was uns von der ausgedehnten und grossartigen Anwendung des metallischen Schmuckes in den Fürstenhäusern der heroischen Zeit von Homer und Anderen berichtet wird, wollen wir hier, als unsrer Betrachtung zu fern, übergehen. Ebenso einzelne Beispiele späterer Zeit, wie den ehernen oder mit Erzplatten belegten Tempel der Minerva Chalcioecos zu Sparta [1]), die als besondere Ausnahme eben für einen allgemeinen Gebrauch nichts beweisen. Von mehreren Tempeln dagegen wissen wir, dass der Architrav oder Fries mit vergoldeten Schilden geschmückt war, welche insgemein von glücklichen Siegern aus der Siegesbeute geweiht waren. Bekannt sind die ein und zwanzig Schilde, die als Weihgeschenke des Mummius am Jupiter-Tempel zu Olympia prangten [2]); auf dieselbe Weise war der Apollo-Tempel zu Delphi von den Athenern nach dem Siege bei Marathon und den Aetolern nach dem Siege über die Gallier geschmückt worden [3]). Am Parthenon zu Athen sieht man noch Klammerlöcher im Architrav und runde Merkmale von etwa 3½ Fuss Durchmesser [4]) umher, welche deutlich auf eine Anwendung desselben Schmuckes hinweisen. An der Ostseite dieses Tempels hing ein Schild unter jeder Metope, und kleine Löcher au dem Architrav unter den Triglyphen zeigen vermuthlich an, dass man hier vorstehende Buchstaben anbrachte, welche Inschriften zwischen jenen bildeten. An der Westseite erscheinen grössere Löcher nur über jeder Säule, offenbar zu demselben Zwecke, und an der Süd- und Nordseite entdeckt man einige kleinere über jeder Säule und ebenso Klammerlöcher an einigen anderen Theilen des Architravs, wahrscheinlich um Trophäen von dieser und anderer Art aufzuhängen [5]). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dies die Spuren jener persischen Rüstungen sind, welche Alexander der Grosse nach der Schlacht am Granicus dem Tempel übersandt hatte [6]).

Demzufolge dürfen wir jedoch diesen Schmuck von vergoldeten Schilden nicht als etwas für die äussere Erscheinung der Architekturen Nothwendiges annehmen. Die Baumeister konnten nicht füglich mit Bestimmtheit ihre Gebäude für solche Zierden einrichten, oder gar eine regelmässige Anordnung der Weihgeschenke im Voraus bestimmen. Auch erwähnt es Pausanias bei dem Gymnasium zu Elis, welches auf gleiche Weise geschmückt war, ausdrücklich, dass die Schilde in diesem besonderen Falle nur zum Schmucke, nicht — wie sonst — für einen ursprünglich kriegerischen Gebrauch gearbeitet waren [7]). Als eine ebenso zufällige Zierde müssen wir die (vermuthlich ebenfalls vergoldeten) Gitter betrachten, welche die Vorhallen der Tempel, zur Sicherung der darin aufgestellten kostbaren Weihgeschenke, zwischen den Säulen und Anten verschlossen. Auch von diesen hat man an den Postiken des Parthenon und des Theseus-Tempels zu Athen, am Pronaos des grösseren Tempels zu Rhamnus u. a. m. noch

[1]) *Pausanias l. III, c XVII, 3.* Vergl. H. Meyer: Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, B. II., S. 14, u. A. — [2]) *Pausan. l. V, c. X, 2.* — [3]) *ib. l. X, c. XIX, 3.* — [4]) Dodwell: *a classical and topographical tour trough Greece, V. I, p. 341.* — [5]) Stuart und Revett: die Alterthümer von Athen. Thl. II, c. I, Anm. 75. — [6]) *Arrian. l. I, c XVI.* — [7]) *l. VI, c. XXIII, 5.*

die Spuren der Klammerlöcher vorgefunden [1]). Immerhin aber zeigen die angeführten Beispiele eine besondere Vorliebe der Griechen, die Architektur mit vergoldetem metallenem Schmucke zu versehen. Die vielen Beispiele, welche Pausanias von vergoldeten Statuen, Vasen und andren Antefixen über den Spitzen und Ecken der Tempelgiebel erwähnt, bestätigen dies aufs Entschiedenste. Auch auf den Giebelecken des Parthenon haben sich Spuren vorgefunden, welche es wahrscheinlich machen, dass der einst an dieser Stelle befindliche Zierrath von Bronze gearbeitet war [2]). Ebenso scheinen die Reliefs am Friese des Erechtheums zu Athen, deren die bekannte Bauinschrift erwähnt, von Metall gewesen zu sein, da der Fries glatt ist und nur die Spuren von Klammerlöchern zeigt [3]). Andrer, wahrscheinlich ebenfalls metallischer Zierden, die an diesem Gebäude angebracht waren, wird weiter unten gedacht werden.

Aehnliche Pracht metallischen Schmuckes wird uns von dem grossen Nilschiffe des Ptolemäus Philopator, einem schwimmenden Palaste, (gegen Ende des dritten Jahrhunderts v. C. G.) berichtet. Die korinthischen Kapitäle der Säulen des Hauptsaales waren hier von Gold und Elfenbein gebildet, — vermuthlich die Blätter von Gold und der Grund von Elfenbein; der Fries war von Gold mit elfenbeinernen Reliefbildern [4]). Am choragischen Monumente des Lysicrates zu Athen scheint in dem Einschnitte unter dem Kapitäl der korinthischen Halbsäulen ein Bronzering befindlich gewesen zu sein, indem die kleinen Schilfblätter, welche hier den unteren Kranz der Kapitäle bilden, so scharf abgeschnitten sind, dass eine solche unmotivirte Formenbildung eine, dem griechischen Geiste entsprechende Restauration erfordert [5]). An den Wänden des Jupiter-Tempels zu Cyzicus endlich deutete ein dünner Goldfaden als besondre Zierde die Fugen der Steine an [6]).

Ein edler weisser Marmor in seiner eigenthümlichen Pracht — und bei schlechterem Material ein Stucküberzug, welcher sich gewiss nicht sonderlich von der äusseren Erscheinung jenes Marmors entfernte — verbunden mit bedeutenden goldglänzenden Zierden, erscheint uns demnach als das Vorherrschende, wenn wir uns den Eindruck der bedeutendsten Gebäude aus der Blüthezeit des griechischen Mutterlandes vergegenwärtigen wollen. Wie weit die Sculpturen an Giebeln und Friesen hiemit übereinstimmen, wird sich später ergeben.

2. Farbenreste an Monumenten.

Bedeutende Reste von farbiger Architektur sind uns aus der fernsten Vorzeit Griechenlands erhalten. Das bekannte Relief der beiden Löwen, welches die dreieckige Oeffnung über dem Löwenthor von Mycenae verschliesst, besteht aus grünem Marmor, welcher dem grünen ägyptischen Basalt verglichen wird [7]). Aus demselben Steine sind die merkwürdigen

[1]) Alterthümer von Athen a. a. O. Anm. 77, und Thl. III. c. I, Anm. 5. Alterthümer von Attika, c. VI, T. I. — [2]) Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 82. *The Erechtheion of Athens by H. W. Inwood, T. XVII, p. 121.* — [3]) Alterthümer von Athen, c. II, Anm. 24. Bauinschrift (ebendas. abgedruckt) Z. 42. — [4]) *Athenäus V, p. 204.* — [5]) Die Alterthümer von Athen, Thl. I. c. IV, T. VI. (Deutsche Ausg. Lief. IV, T. 3). — [6]) *Plin. Nat. hist. l. XXXVI, c. XV.* — [7]) Dodwell: *Alcuni Bassirilievi della Grecia, p.* 2 und desselben *Classic. and topogr. tour etc. Vol. II, p. 239.*

Halbsäulen gebildet, welche ebendaselbst zu den Seiten des Einganges am Schatzhause des Atreus standen. Die Bruchstücke der anderweitigen Verzierungen, welche diesen Eingang schmückten, bestehen aus grünem, rothem und weissem Marmor [1]). Wir dürfen indess aus diesen Ueberresten keinen allgemeinen Schluss auf die spätere Zeit der griechischen Kunst machen, indem der nachmals auftretende Dorismus die Formen des gesammten griechischen Lebens, und so auch der Kunst, wesentlich veränderte. Bemerkenswerth bleibt es übrigens, wie man hier auf die einfachste und natürlichste Weise — durch farbiges Gestein — farbige Architekturformen hervorbrachte.

Wir gehen unmittelbar zu den vollendetsten Gebäuden der griechischen Kunst, von denen Reste auf unsere Zeit gekommen, zu denen von Attika, über. Diese, vornehmlich die Athenischen, sind zumeist von dem schönen und weissen Marmor, der in Attika bricht, erbaut; an Gebälken und Gesimsen der bedeutendsten von ihnen haben sich, nach den Untersuchungen und Berichten der Reisenden, deutliche Spuren ehemaliger, durch Farben aufgetragener Zierden vorgefunden. Wir betrachten dieselben im Einzelnen.

Monumente von Attika.

Der Tempel des Theseus. Die verschiedenen Berichte über die an diesem Gebäude enthaltenen Farbenspuren betreffen vornehmlich die Dekoration des Gebälks im Inneren des Peristyls, wo dessen Friese mit Reliefs geschmückt sind. Ausser den Farbenresten, welche sich hier an den Figuren der Friese erhalten haben, war der Grund, aus welchem die Figuren hervortraten, blau bemalt [2]). Darunter eine vorspringende Platte mit gemaltem Mäander, getragen von einer Welle mit Herzblättern und einem Rundstabe mit Perlen. Ueber den Reliefs springt ein breites Band vor, auf welchem ebenfalls ein reicher Mäander gemalt war, beide Mäander, wie es scheint, von rother Farbe; über letzterem, von einem überschlagenden und mit Blättern verzierten Gliede getrennt, ein andres breites Band zwischen den Balken der Decke, mit einer reizend verschlungenen Palmetten-Verzierung; hierauf ein mit Eiern bemalter Viertelstab und darüber endlich die Cassettirungen der Decke [3]). Auch auf dem Grunde der letztern hat man dunklere Farbenspuren entdeckt, aus welchen heller gefärbte Sterne hervortraten [4]). Roth, Blau, Grün und zweifelhafte Spuren von Vergoldung sind, nach den neuesten Berichten, die verschiedenen Farben, welche in diesen Verzierungen wechseln [5]). — Unter dem Halse der einen Ante am Postikum (den Säulen in antis zugewendet) hat Hr. Semper ein Stück des blauen Anstrichs vorgefunden [6]). Er schliesst daraus, dass die ganze Cella (es ist nur vom Aeusseren die Rede) blau angestrichen gewesen

[1]) Dodwell, *tour etc., p. 231.* Donaldson, in dem Supplemente zu Stuarts Alterthümern von Athen. c. V. Vergl. K. O. Müller: die Dorier II, S. 256. — [2]) Dodwell, *tour etc. Vol. I, p. 364.* Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik. S. 48. U A. — [3]) Alterthümer von Athen, Thl. III, c. I, T. 8. (Deutsche Ausg. Lief. X, T. 2.) — [4]) Chandler, *travels, V. II, c. 14.* Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, Nro. 32: Nachrichten aus Griechenland, nach mündlichen Nachrichten des Hrn. Schaubert, Architekten der K Griech. Regierung, zusammengestellt von F. v. Quast. S. 253. — [5]) Museum, a. a. O. Semper a. a. O. — [6]) A. a. O S. 48.



sei; Hr. Schaubert will statt dessen deutliche Spuren von gelber Farbe gefunden haben[1]). Dies, sowie die rothen Architrave, davon beide, und die rothen Säulen, davon Hr. Semper spricht, soll später in Erwägung gezogen werden. — Die Dielenköpfe des äusseren Gebälkes in ihrer Unteransicht scheinen, mit Ausnahme der Tropfen, blau bemalt gewesen zu sein[2]), ebenso der Grund in den Metopen des äusseren Frieses[3]).

Der Parthenon. Da die Reste dieses Gebäudes, bis auf die jüngstverflossene Zeit, nicht mit derselben Bequemlichkeit wie der Theseus-Tempel untersucht werden konnten, so haben wir hier nicht so ausführliche Nachrichten über die noch vorhandenen Ueberbleibsel der farbigen Verzierungen. Im Ganzen jedoch wird die Bemalung des Gebälkes im Inneren des Peristyls und an den Anten-Kapitälen auf ähnliche Weise geschildert, wie an dem eben genannten Tempel; die geradlinigen Glieder mit Mäander- und Palmetten-Ornamenten, die von geschwungenem Profil mit Blättern und Eiern. Ausser der Bemalung an einigen Gliedern der Bekrönung des äusseren Gebälkes waren hier namentlich die beiden Bänder über und unter dem Friese mit einem Mäander, das Riemchen unterhalb der Triglyphen mit zierlichen Palmetten bemalt[4]). Die noch sichtbare Farbe der Verzierungen soll ein dunkles und bräunliches Roth sein[5]). Doch setzt der Herausgeber der neuen Ausgabe der Alterthümer von Athen hinzu[6]), da man hier und da bei günstigem Widerschein des Sonnenlichtes an den Dielenköpfen wirkliche Vergoldungen wahrgenommen, so habe man auf diese Veranlassung vermuthet, dass jene Farben nur der Grund vergangener Vergoldung seien. Wollen wir diese Annahme auch nicht überall gelten lassen, so wird sie doch keineswegs bei der Darstellung des ganzen Systems dieser gemalten Zierden ausser Acht zu lassen sein. — Der Rinnleisten über den Giebelseiten war mit einem leichten Palmetten-Ornament bemalt[7]). — Der Grund des Frieses über dem Inneren des Peristyls, welcher die Reliefs des Panathenäischen Festzuges enthielt, war blau bemalt[8]). Der Reliefs wird später gedacht werden.

Die Propyläen der Burg von Athen. Auch hier wissen wir vornehmlich nur von einer Bemalung des Gebälkes im Innern: ein breites Band mit einem Mäander, gekrönt von einem überschlagenden Gliede und getragen von einer Welle, beide mit verschiedenen Blättern bemalt. Ebenso das überschlagende Glied in den Anten-Kapitälen. Auch hier, wo die ursprüngliche Farbe (die Umrisse sind, wie gewöhnlich, in den Marmor eingeritzt) als ein reiches dunkles Roth erscheint, hat man in derselben die Grundirung einer verlorenen Vergoldung vermuthet[9]). Der Rinnleisten der Giebel ist mit Eiern und Pfeilspitzen verziert. An den ionischen Kapitälen der inneren Säulenstellung waren die Polster der Seitenansicht mit Schuppen und Akanthusranken bemalt; auch scheinen dieselben, nach Herrn Schauberts Angabe, einen Hals, gleich den Säulen des Erechtheums, gehabt zu haben, diesen jedoch nicht plastisch, sondern nur durch Malerei verziert[10]).

[1]) Museum a. a. O. — [2]) Die Alterthümer von Athen, a. a. O. Anm. 18. Museum a. a. O. — [3]) Museum, a. a O. Dodwell, a. a. O. p. 365. — [4]) Bröndsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II, S. 146, Anm. 5 und T. XL. — [5]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 82. — [6]) Deutsche Ausg. Bd. I, S. 358. — [7]) L. Vulliamy: *Examples of ornamental Sculpture in Architecture.* — [8]) Millin, *monumens ant. inéd. T. II, p. 48.* — [9]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. V, Anm. 32. Dodwell, *tour etc. V. I, p. 320.* — [10]) Museum a. a. O.

An dem nördlichen Seitengebäude der Propyläen finden sich ähnliche Gliedermalungen, wie im Innern des Hauptgebäudes.

Das Erechtheum (Tempel der Minerva Polias). Was dies in zierlichster Anmuth ausgeführte Gebäude betrifft, so fehlen uns hier bestimmte Angaben über etwa noch vorhandene farbige Verzierung fast ganz. Inwood theilt das Bruchstück einer Cassette mit, welche von einem gemalten Mäander umgeben war [1]). In dem verflochtenen Pfühl, welcher in den Kapitälen dieses Tempels zwischen dem Kanal der Schnecken und dem Echinus befindlich ist, waren in gewissen Zwischenräumen farbige Steine oder farbiges Glas, abwechselnd roth, blau und gelb, eingesetzt [2]). Die Ueberreste metallener Nägel in den Rinnen zwischen den Kanälen, in dem vertieften Auge der Schnecken, so wie an den Seiten der Kapitäle beweisen, dass hier ursprünglich noch ein anderer Zierrath angebracht war [3]). Dass eine Verzierung des Schneckenauges am ionischen Kapitäle zur Blüthezeit der attischen Kunst nicht ungewöhnlich war, beweisen noch andre von Inwood mitgetheilte schöne Fragmente. Eins derselben hat in dem Mittelpunkt des Auges ein scharfes Loch, offenbar um darin einen besondern Zierrath zu befestigen; bei zwei andren sind die Augen mit zierlichen achtblättrigen Rosetten geschmückt [4]). An dem oberen Streifen des Architraves der Karyatidenhalle sind runde Schaalen ausgemeisselt; die Linien an einer derselben deuten ebenfalls auf eine bedeutendere Verzierung, welche für diese bestimmt war [5]). — Noch ist einiger Säulen aus grünem Marmor zu gedenken, die man im Innern des Erechtheums gefunden hat, und deren die eine sich seit etwa dreissig Jahren in der Universitäts-Bibliothek von Cambridge befindet [6]), die andre neuerdings durch Semper bei Gelegenheit einer Ausgrabung entdeckt worden ist [7]). Wir bedauern, dass wir über die Formation dieser Säulen weder nähere Nachrichten noch Zeichnungen besitzen, um gewiss zu sein, dass dieselben nicht etwa einer späteren Veränderung aus der Zeit des Mittelalters zuzuschreiben sind. Mit Bestimmtheit müssen wir wenigstens vom Parthenon annehmen, dass die Säulenfragmente von rothem Porphyr und grünem Marmor, welche Dodwell in dessen Innerem entdeckt hat [8]), dem Umbau des Gebäudes in eine christliche Kirche zuzuschreiben sind, von der uns Tavernier berichtet, dass sie im Inneren von sehr schönen Säulen aus Porphyr und schwarzem Marmor getragen werde [9]). Der letztere Ausdruck dieses, in den bezügli-

[1]) *The Erechtheion of Athens by H. W. Inwood, T. V* — [2]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. II, Anm. 42. v. Stakelberg, der Apollo-Tempel zu Bassae in Arkadien. S. 34. — [3]) Die Alterthümer von Athen, a. a. O. — [4]) *The Erechtheion of Athens, T. XXIII, XXV, XXVIII.* Auch an den ionischen Kapitälen des Tempels der Minerva Polias zu Priene in Klein-Asien zeigt sich im Auge der Schnecken ein scharf eingebohrtes Loch. S. die Alterthümer von Jonien, Thl. I. c. II, T. VI. — [5]) Die Alterthümer von Athen, a. a. O. Anm. 50 — [6]) E. D. Clarke: *Greek Marbles brought from the shores of the Euxine, Archipelago, and Mediterranean, and deposited in the Vestibule of the public library of the University of Cambridge 1809.* — [7]) Vorläufige Bemerkungen, u. s. w. S. 12. Anm. — [8]) Dodwell, *tour etc., V. I, p. 331.* — [9]) *Voyage de Perse*, I. III. Es ist bekannt, dass Stuart die Spuren dieser Säulen des christlich-mittelalterlichen Baues für die der antiken Hypäthral-Einrichtung nahm, dagegen Cockerell neuerlich die ächten Spuren der antiken Säulen entdeckt hat. Dieser waren nur 16 und von grösseren Verhältnissen, wie es das Hypäthron erforderte. (Vergl. die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. 1, Anm. 27 und Bröndsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II, S. 293.

chen Gegenständen nicht allzugenauen Reisenden dürfte Niemandem ein Anstoss sein [1]).

Der ionische Tempel am Ilissus. Hier war der obere Streif des inneren dreitheiligen Architravs mit einer ausgezeichnet schönen, etwas strengen Palmettenverzierung bemalt [2]).

Das choragische Monument des Lysicrates zu Athen zeigt ebenfalls verschiedene Reste von Bemalung, namentlich an den übereinander aufsteigenden Kränzen der Bekrönung, deren Blätter abwechselnd in verschiedenem Grün und Roth gefärbt waren. Ebenso haben sich im Windethurm, an einem der inneren Gesimse, Farbenspuren erhalten [3]).

Die äusseren Propyläen des Ceres-Tempels zu Eleusis. Von dieser Copie der athenischen Propyläen sind Farbenreste an den Cassaturen der Decke vorgefunden. Sie enthielten in ihrer oberen Fläche grün und roth gefärbte Sterne (ohne dunkleren Grund) und Eierverzierungen von ähnlicher Farbe an den Wulsten. Auch die Stirnziegel dieses Gebäudes sind ursprünglich bemalt gewesen [4]). Ebenso hat man Umrisse der Sterne in den Cassaturen der Decke der inneren Propyläen entdeckt [5]).

Der grössere Tempel zu Rhamnus. Hier haben sich wiederum sehr reiche Spuren von farbigem Schmucke erhalten. Aehnlich wie am Theseus-Tempel von Athen, zeigen sich an der Bekrönung der Cellenwand im Peristyl breite Bänder, von denen das untere mit einem Mäander, das obere mit einem Palmetten-Ornament geschmückt war; über jedem derselben befinden sich überschlagende Glieder, mit Blättern bemalt. Auch an den Cassaturen der Decke haben sich Farbenreste gefunden; der Grund derselben war, wie es scheint, blau, mit goldenen Sternen. Die Umrisse jenes Blätter-Schmuckes zeigen sich ausserdem an dem Kapitäl der Anten, welches genau dem des Parthenon nachgebildet ist. Der Rinnleisten des Giebels, hier zugleich an den Langseiten fortgeführt, hatte ebenfalls eine farbige Verzierung, die den Marmor vor dem Einflusse der Luft geschützt hat, so dass sie jetzt in einem leisen Relief erscheint [6]).

Aus dem Vorhergehenden sieht man, dass die Farbenspuren, welche an den attischen Monumenten, den schönsten Erzeugnissen der griechischen Kunst, gefunden sind, wesentlich nur als eine Decoration der architektonischen Glieder erscheinen. Wir haben jedoch bereits angedeutet, dass Einzelne auch von den Spuren eines ehemaligen Anstriches an den Architraven, den äusseren Cellenwänden, den Säulen des Theseus-Tempels sprechen; ja, Herr Semper erklärt mit Entschiedenheit, dass die Monumente ganz und gar mit Farbe bedeckt gewesen seien, so dass selbst an den Stellen, wo man etwa eine weisse Farbe beabsichtigt, keinesweges der weisse Marmor, sondern ebenfalls eine aufgesetzte Farbe erschienen sei [7]). Diese Aeusserung,

[1]) Möglicherweise jedoch sind die von Dodwell erwähnten Fragmente auch auf die Säulen von Jaspis, die den Chor der Kirche vom Schiff sonderten, und auf die Porphyrsäulen des Tabernakels über dem Altar zu beziehen, deren Wheler *(Voyage de Dalmatie, de Grèce etc. Vol. II, c. II, p. 325)* erwähnt. — [2]) Die Alterthümer von Athen, Thl. I, c. II T. VIII. (Deutsche Ausg Lief. II, T. 2.) — [3]) Museum a. a. O. No. 33, S. 262. — [4]) Unedirte Alterthümer von Attika, C. II, T. X. und T. VIII, 5. — [5]) Ebendaselbst C. III, T. VIII, 1. — [6]) Ebendaselbst C. VI. — [7]) A. a. O. S. 19, Anm. Schon vor einigen Jahren hat auch Bröndsted, obgleich noch halb zweifelnd, eine solche Meinung angedeutet. S. Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II, S. 145, Anm. 4.

die mit den schriftlichen Zeugnissen der Alten in entschiedenem Widerspruche steht, erfordert eine nähere Berücksichtigung.

Die Farbe nämlich, welche der pentelische Marmor an den athenischen Monumenten gegenwärtig zeigt, erscheint in bedeutenden Massen als ein schönes, fast röthliches Goldgelb, in den Winkeln und Ecken als ein finsteres Schwarz; und eben diese Farbe soll nicht, wie man bisher angenommen, eine durch die Zeit hervorgebrachte Veränderung der Oberfläche des Steines, sondern der Rest des vormaligen Farbenüberzuges sein; unter der Kruste finde man beim Nachsuchen stellenweise die ganz frisch erhaltenen ursprünglichen Farben. Letzteres hat bei den Einzelnen früher genannten Gliedern gewiss seine Richtigkeit; die Allgemeinheit des Satzes aber wird durch verschiedene Angaben andrer Reisenden auf keine Weise bewährt. So beschreibt uns Dodwell [1]) ausführlich die verschiedenen Abstufungen der Farbe, in welcher der Parthenon zu seiner Zeit erschien: die Westseite als Ocker-farbig; ähnlich die Ostseite, an der jedoch einzelne Theile der Säulen schwarz waren, was er dem Rauch aus nahgelegenen Hütten zuschreibt; die Südseite am Lichtesten und grossentheils vollkommen in der ursprünglichen Weisse des Steins. Die Südseite aber ist bekanntlich an allen athenischen Gebäuden am Meisten vor den Einflüssen des Wetters geschützt; warum also sollte gerade hier die Farbe mehr, als an der Ost- und Westseite entwichen sein? — Ferner wird uns berichtet, dass man die Merkmale jener am Architrav des Parthenon befindlich gewesenen Schilde dadurch erkenne, dass ihre runde Fläche weniger von der in Rede stehenden gelblich-rothen Färbung des Marmors durchdrungen sei, indem die Schilde den Stein gegen die Einwirkung der Luft manche hundert Jahre hindurch schützten [2]). Nach Semper's Theorie aber müsste man nothwendiger Weise die entgegengesetzte Erscheinung voraussetzen, dass nämlich die Stellen des Architravs, die unter den Schilden befindlich waren, den Ueberzug der Farbe reiner erhalten hätten.

Sodann wird gesagt, dass die vorausgesetzte Farbenkruste den Anschein einer festen glasartigen Emaille habe und von namhafter Dicke sei; schon die Dicke und Sprödigkeit dieser Farbendecke verlange, dass das ganze Monument damit überzogen worden sei, da im entgegengesetzten Falle die Farbe an den Absätzen sehr bald abgeblättert sein würde. Auch die Richtigkeit dieser Beobachtung, oder wenigstens der aus ihr gefolgerte Schluss findet in den Berichten andrer Reisenden keine Bestätigung. An dem erwähnten Tempel zu Rhamnus und andern Monumenten hat man im Gegentheil zu den Seiten der durch Farbe aufgesetzten Ornamente den Stein von den Einwirkungen der Luft oder Erde angefressen gefunden, während die einst oder noch farbigen Stellen unversehrt blieben [3]). Dieselbe Erscheinung hat sich auch an Statuen wiederholt, die zum Theil mit enkaustischen Farben versehen waren.

Es ist ferner bereits von K. O. Müller gegen diese Theorie der Marmor-Bemalung bemerkt worden, dass man, der bekannten Bau-Inschrift vom Erechtheum zufolge, die Fläche der Wände erst, wenn sie aus den Steinquadern aufgesetzt waren, im Ganzen polirte; dass aber eine solche Politur unnütz gewesen sein würde, wenn man ihren Glanz wieder durch einen

[1]) *Tour etc. V. I, p. 344.* — [2]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 75. — [3]) Vergl. hiezu, was in den Alterthümern von Attika, C. VI, Anm. 5, gesagt wird.

Farbenüberzug vernichtet hätte [1]). Noch wichtiger dünkt uns, in Bezug auf das Erechtheum, der Umstand, dass hier der Fries aus dem grauen eleusinischen Steine gearbeitet und mit einem Stucküberzuge versehen war: dieser Theil also erscheint, im Gegensatz des gesammten übrigen Gebäudes, auf eine Färbung berechnet, die, wie sich später ergeben wird, überall an den Friesen vorauszusetzen ist [2]).

Wie wenig endlich die Wahrnehmungen einer bestimmten Farbe an den grösseren Flächen überhaupt sicher sind, geht schon daraus hervor, dass, wie wir oben bemerkten, die Cellenwände des Theseus-Tempels von Semper als blau, von Schaubert als gelb gefärbt angegeben werden.

So lange also kein förmliches Gutachten von Chemikern die Goldfarbe der Athenischen Monumente als Rest eines wirklichen Farbenüberzuges anerkannt hat, — und wir bezweifeln, dass ein solches erfolgen wird, — können wir der erwähnten Theorie nicht beipflichten. Somit fallen auch die etwanigen Gründe, wesshalb die Griechen besonders den Marmor für ihre voraussetzlich bunten Prachtbauten gesucht — weil er vollkommener zu bearbeiten war, den sonst nöthigen Stucküberzug unnöthig und die Farben glänzender, durchsichtiger und dauerhafter machte — von selbst zusammen, Noch unhaltbarer aber ist der Schluss, dass, weil die Griechen auf Kostbarkeit des Materials grossen Werth gesetzt, auch das nicht Sichtbare an Gehalt dem äussern Glanze habe entsprechen müssen. Diese Annahme scheint nicht sonderlich in der Natur des menschlichen Geistes begründet. Uebrigens beweist auch die Erzählung, auf welche Semper zur Unterstützung seiner Ansicht hindeutet, dass Phidias nämlich für die Statue der Minerva im Parthenon Marmor dem Elfenbein vorgezogen, die Athener aber letzteres, weil es kostbarer war [3]), gerade das Gegentheil; das Elfenbein sollte nicht etwa in die Statue hineingesteckt, dieselbe auch nicht einmal massiv daraus gebildet werden; es ward nur als dünner Ueberzug über einen anderweitigen Kern gelegt. — Wenn man aber weisse Marmor-Tempel geradehin für hässlich erklärt, so ist das eine Sache des Geschmacks.

Wir können somit nur denjenigen Berichten folgen, welche von einer Bemalung einzelner Details an den attischen Gebäuden sprechen. Was jedoch deren Aechtheit, in Bezug auf gleichzeitige Entstehung mit dem Bau der Monumente, anbetrifft, so wiederholen wir hier mit vollster Anerkennung die Worte Sempers: — dass die gemalten Verzierungen an den griechischen Monumenten mit den plastisch auf ihnen dargestellten und überhaupt mit dem Ganzen im höchsten, vollkommensten Einklange des Charakters und der Ausführung stehen; dass nur aus der besten attischen Kunstperiode Bildungen von so trefflicher, genauer und zarter Zeichnung hervorgehen konnten [4]).

Betrachten wir nunmehr die noch übrigen griechischen Monumente.

[1]) Göttingischer gelehrter Anzeiger, 1834, August, St. 140, S. 1390 f. — [2]) Ganz unhaltbar ist der Grund, der in den Alterthümern von Athen (Thl. II, C. 2, Anm. 41) in Bezug auf die Anwendung dieses eleusinischen Steines angegeben wird: dass man nämlich versucht habe, ihn an die Stelle des theureren Marmors zu setzen und dass er hernach, weil er dem Marmor nicht entsprach, mit einem weissen, Marmor-ähnlichen Stuck überzogen worden sei. Dass der eleusinische Stein nicht so weiss ist wie der Marmor, musste man füglich schon vorher gesehen haben. — [3]) *Valerius Maximus l. I. c. I. Extern. Exempl.* — [4]) Semper, a. a O, S. 19.



Monumente des Peloponnes.

Der Apollo-Tempel zu Bassae in Arkadien soll, nach v. Stakelberg [1]), im Innern Spuren von Farbe zeigen. Namentlich erwähnt derselbe jedoch nur des Kapitäls der korinthischen Säule, wo der glatte Grund der Kelchform, zwischen den grossen Blättern und den Blumen, durch eine doppelte Reihe gemalter, Schwertlilien-ähnlicher Blätter gefüllt gewesen sei; der Abakus sei durch einen gemalten Mäander geschmückt gewesen. Ueberbleibsel von Farbe bemerke man jedoch nicht mehr: „durch Eindringen einer fressenden Beize scheinen die Verzierungen in die glatte Oberfläche des Marmors eingeätzt gewesen zu sein, so dass eine Rauhheit und Vertiefung zurückblieb, die sie noch vom Grunde unterschied" [2]). Diese Angabe ist auffallend; insgemein findet man, wie wir vorhin bemerkten, dass die aufgetragene enkaustische Farbe den Stein umgekehrt noch mehr gehärtet habe. Sollten jene Vertiefungen hier vielleicht, statt der Farbe, wiederum an aufgelegte, etwa metallische Zierden erinnern? Leider versagt der Untergang dieses höchst merkwürdigen Kapitäls auch in diesem Bezuge neue Untersuchungen.

Von dem dorischen Tempelruin zu Korinth, dessen Säulen mit Stuck überzogen waren [3]), berichtet allein v. Stakelberg, dass dieser Stuck eine Granit-Nachahmung darstelle [4]). Dies erscheint bei dem wahrhaften Charakter der griechischen Kunst auffallend; erst bei den Römern (wir erinnern an die aus Plinius und Seneca angeführten Stellen) kam jenes Affectiren mit kostbar scheinenden Stoffen auf. Vielleicht ist jedoch — falls jene Angabe überhaupt ihre Richtigkeit hat — nur an eine rothbraune Färbung der Säulen, ohne weitere Nachahmung eines besonderen Materials, zu denken; vielleicht auch gehört dieser Ruin gar nicht in ein so hohes Alterthum, als man ihm gewöhnlich auf's Gerathewohl zutheilt. Auf letzteren Punkt werden wir später zurück kommen.

Der Tempel der Minerva auf Aegina, welcher aus einem gelblichen Kalksteine bestand, hatte ebenfalls einen feinen Stucküberzug [5]); nur das Hauptgesims und das Dach waren von Marmor. Die überschlagenden Glieder am Hauptgesimse und an der Giebelbekrönung waren mit Blättern bemalt, abwechselnd grün und gelb [oder blau und roth, mit weissen Rändern [6])], der Rinnleisten mit einem Palmetten-Ornament [7]), die Stirnziegel mit einer Blume [roth, gelb und ein grünlicher Anstrich [8])], das Band des Architravs roth, die Riemen und Tropfen blau. Das Tympanum des Giebels, vor welchem die, ebenfalls mit Farbenspuren versehenen Statuen standen, war lichtblau. Die Cella war, nach einzelnen Bruchstücken zu schliessen, aussen und innen roth gefärbt [9]). —

Am Schlusse dieser Betrachtung der Monumente des griechischen Mutterlandes möge noch eine Notiz in Erwägung gezogen werden, auf welche

[1]) Der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 33. — [2]) Der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 42. — [3]) S. u. a. Dodwell, *tour etc. V. II, p. 192.* — [4]) A. a. O. S. 24, Anm. 33. — [5]) Dodwell, *tour etc. V. I, p. 568.* — [6]) v. Stakelberg, a. a. O. S. 34. Die Weise, wie hier von Verschiedenen verschieden gesehen wurde, giebt wiederum ein Beispiel, wie behutsam man in der Benutzung solcher Nachrichten über die Anwendung besonderer Farben sein muss. — [7]) Cockerell: *on the Aegina Marbles*, im *Journal of science and the arts*, *Vol. VI*, *Art. XV*, *pl. I.* — [8]) Bröndsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II. S. 146, Anm 5. — [9]) Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, S. 217 f.

Hittorff, zur Unterstützung der von ihm angegebenen Ausdehnung der Polychromie in der griechischen Architektur, grosses Gewicht legt. Es ist ein Zeugniss des verstorbenen Dufourny, welches er, von des letzteren Hand geschrieben, in der Königl. Bibliothek zu Paris vorgefunden, und welches also lautet: „Herr Dodwell hat mir gesagt, dass er in Griechenland mehrere Tempel gesehen habe, deren Säulen mit Stuck bedeckt waren, so wie an denen von Girgenti, Selinunt u. s. w. in Sicilien. Zuweilen war dieser Stuck gefärbt, grau, roth und blau, gleich dem von Selinunt." [1]) Seltsam, dass Dodwell diese merkwürdige Erscheinung nachmals ganz vergessen haben sollte! In seiner Reisebeschreibung durch Griechenland steht davon kein Wort. Er gedenkt allerdings des Stucküberzuges an den Säulen der Tempel von Korinth, Nemea, Aegina und Olympia, erwähnt dabei jedoch nicht der Farbe und vergleicht im Gegentheil den Stucküberzug bei den beiden letztgenannten Monumenten mit dem Marmor [2]). In Bezug auf die Reste des Tempels von Olympia äussern dasselbe auch Fauvel [3]) und neuerlichst Abel Blouet [4]). Nur von dem korinthischen Tempel haben wir die eine Aeusserung Stakelbergs, die wir jedoch ebenfalls nicht ohne Bedenken hinnehmen konnten. Herr Dufourny muss also wohl nicht recht gehört oder Herr Hittorff nicht recht gelesen haben.

Ueber etwanige Farbenreste an den ionischen Monumenten Klein-Asiens ist uns nichts berichtet worden.

Sicilische Monumente.

In der eben angeführten Abhandlung Hittorffs finden wir nur sehr vereinzelte Andeutungen über wirklich vorhandene Farbenreste an den sicilischen Architekturen. Ausser dem Stucküberzuge der Säulen, an welchem — dem Obigen zufolge — wirklich Farbenspuren gefunden zu sein scheinen, erwähnt er im Allgemeinen nur der Gebälke, an denen sich bemalter Stuck befinde, und besonders der aus härterem Stein gebildeten Kranzgesimse, deren obere Glieder gewöhnlich mit gemalten und plastischen Ornamenten verziert seien [5]); ferner eines Antenkapitäles mit Spuren von Blau zu Selinunt [6]), und Dachziegel, in Sicilien und zu Pästum gefunden, deren einige auf der oberen und unteren Fläche bemalt waren (im Innern des Gebäudes also durch keine horizontale Decke verdeckt wurden), während andre nur auf der äusseren Fläche Farben enthielten [7]). Einzelne Monumente, von denen bis jetzt Näheres berichtet ist, sind folgende:

Der kleine viersäulige Prostylos auf der Burg von Selinunt, welchen Hittorff den Tempel des Empedokles nennt und dessen Restauration die angeführte Abhandlung gewidmet ist. Das ionische Kapitäl dieses seltsamen Monumentes bestand aus härterem Stein, ohne Stucküberzug; es zeigte verschiedene Farbenspuren, vornehmlich an den plastisch gearbeiteten Eierstäben. In den Metopen des Frieses fanden sich, ausser den „Lokalfarben" (?) sehr leichte Spuren von Blau und Gelb; ebenso am Architrav von rothen, grünen und blauen Tönen [8]). In seinem Prachtwerke

[1]) *De l'architecture polychrôme etc.* in den *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica Vol. II, pag. 268.* — [2]) *Tour etc. V. II, p. 192, 208; I, 568; II, 335.* — [3]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 52. — [4]) *Expédition scientifique de Morée, pl. 71.* — [5]) *Annali dell' instituto etc. p. 269, 271.* — [6]) Ebendas. p. 268. — [7]) Ebendas. p. 276. — [8]) Ebendas. p. 268 f.

über die sicilischen Architekturen giebt Hittorff eine farbige Restauration von dem Gebälke dieses Gebäudes. Hier erscheint dasselbe in seinen Hauptmassen gelb gehalten; einige Glieder unter der Hängeplatte bräunlich-roth; die Dielenköpfe und die Riemen mit den Tropfen (unter den Triglyphen) blau; die Metopen bräunlich mit einer Verzierung von gelben und blauen Blumen; der Architrav mit Blätterwindungen von grünen, blauen und rothen Farben auf dem gelben Grunde [1]). Diese Restauration ist einigen farbigen Terracotta-Fragmenten, die zu Acrae in Sicilien gefunden sind, nachgebildet [2]).

Der Peripteros auf der Burg von Selinunt, nördlich von dem ebengenannten Tempelchen, zeigt in dem Grunde einiger Metopen (an deren Reliefs sich ebenfalls Farbenspuren vorgefunden) einen rothen Grund und auf dem darüber hinlaufenden Bande einen Mäander, gleichfalls von rother Farbe [3]).

Von dem grossen Pseudodipteros auf der Nordseite des östlichen Hügels von Selinunt theilt Hittorff einen höchst seltsam gestalteten Rinnleisten mit: ein breites Band mit reicher plastisch vorragender Palmettenverzierung; als Bekrönung ein überschlagendes Glied mit Blättern; drüber ein schmaleres Band mit einem Mäander (ebenfalls plastisch) und als oberste Bekrönung wiederum ein Blätterglied: alles dies in seiner Restauration aufs Bunteste mit verschiedenen Farben bemalt [4]).

Der Peripteros auf der Südseite desselben Hügels. An diesem Tempel sind die bedeutendsten Farbenspuren erhalten. Das Gebälk im Aeusseren wird folgender Weise vorgestellt: Die Hängeplatte gelb; das krönende Blätterglied über derselben bunt (grün und roth mit weissen Rändern); der Streif unter der Platte roth; die Dielenköpfe mit den Tropfen, sowie die Triglyphen, blau; die Metopen roth, und der Mäander auf dem Bande über den Metopen gelb auf rothem Grunde. Der bunte Rinnleisten über dem Kranzgesimse ist nach einem zu Metapont in Grossgriechenland gefundenen copirt, jedoch nicht auf genaue Weise. — Der Fries im Inneren des Peristyls enthält ein breites gelbliches Band mit buntem Palmetten-Ornament (gelb, blau und roth); darüber eine Blattbekrönung, grün und roth. Die Balken der Decke sind röthlich; die Deckplatten ebenso, mit rothen Bändern; die Eierstäbe der Cassetten gelb, blau und roth; der Grund der letzteren blau mit gelben Sternen [5]).

Italische Monumente.

Ueber Grossgriechenland fehlt es uns hier fast gänzlich an Nachrichten; wir wissen bis jetzt nur einiges Wenige über Metapont und Pästum.

[1]) *Architecture antique de la Sicile par Hittorff et Zanth*, pl. XVII. — [2]) *Annali etc.* a. a O. p. 270. Ein erklärender Text zu dem genannten grossen Kupferwerke Hittorffs ist noch nicht erschienen. Ich weiss nicht, ob eine Aeusserung Semper's uns ermächtigt, die Aechtheit der obigen Hittorff'schen Restauration zu bezweifeln. „Es giebt," sagt S., „antike Terrakotten in Sicilien, die entweder treu nach einem von Herrn Hittorff restaurirten Tempel zu Selinus kopirt worden, oder dieser nach ihnen." (Vorläufige Bemerkungen. S. 35, Anm.) — [3]) *Architecture ant. de la Sic. pl. XXIV, XXV.* — [4]) Ebendas. pl. XLVII. Eine Copie davon in Mauch's Fortsetzung der vergleichenden Darstellung der architektonischen Ordnungen von Normand; Titelblatt, fig. 3. — [5]) *Arch. ant. de la Sic. pl. XL.* Copie des äusseren Gebälks bei Mauch a. a. O. fig. 1.

Metapont. Hier sind unter den Ruinen, welche gegenwärtig den Namen der Chiesa di Sansone führen, verschiedene Terracotta-Fragmente mit eingebrannten Farben gefunden worden. Die einen gehören einem Rinnleisten, die andern vermuthlich einer Bekleidung des inneren Gebälkes an. Der Rinnleisten ist von eigenthümlicher, aber schöner Form, eine stehende Welle mit einem Riemen gekrönt; letzterer mit einem Mäander, die Welle zuoberst mit Blättern (wie sonst an den überschlagenden Gliedern) darunter mit schönen Palmetten bemalt. Das Gebälkstück ist mit einem reichen Mäander geschmückt, über dem sich ein Perlen- und Eierstab, unterhalb eine Blätterverzierung hinzieht; auf der Unteransicht desselben ein reich verschlungenes Band, mit Stäben eingefasst. Alle diese Verzierungen sind mit rothen und schwarzen Farben (letztere von verschiedener Tiefe), zuweilen auch mit gelben gemalt; der Grund ist ein gelbliches Weiss. Es liegt in dieser Zusammenstellung der Farben ein eigenthümlicher, fast trüber Ernst, dem es gleichwohl nicht an Harmonie im Einzelnen fehlt. Auch an den Löwenköpfen, welche man vorgefunden, und die ohne Zweifel zum Rinnleisten gehörten, waren die Mähnen gelb, die Mäuler und Augenränder roth und die Augensterne mit einer dunklen Farbe bemalt [1]).

Zu **Pästum** haben sich, in der **Basilika** (dem sogenannten Doppeltempel), an den merkwürdigen Kapitälen der viereckigen Pfeiler, Spuren einer Blätterbemalung vorgefunden [2]). — Geringe Farbenreste hat Hr. Mauch ebendort auch an dem **kleinen Tempel** entdeckt [3]).

Die Ruinen von **Pompeji** zeigen dagegen sehr zahlreiche Beispiele einer ausgedehnten Anwendung von Farbe in der Architektur. Nicht nur die Wände hinter den Peristylen, sondern auch die Säulen erscheinen hier häufig bemalt; und zwar die letzteren in der eigenthümlichen Weise, dass das untere Drittel (welches häufig uncanellirt ist) in dunklerer Farbe, in der Regel blau, der obere Theil heller, roth oder gelb, gehalten ist. Dahin gehören die grossen Portiken am Haupt-Forum und am Forum Nundinarium, der Peristyl des Venus-Tempels westlich vom Forum, die Säulenstellungen in den Höfen vieler Privatwohnungen, namentlich im Hause der Vestalen, des Aktäon, des Pansa, der Dioskuren, des tragischen Poeten, u. s. w. Ebenso zeigen die Details der Kapitäle und des Gebälks vielfache Spuren von Bemalung [4]). Auch jener phantastischen Architekturen, welche man in pompejanischen Wandmalereien dargestellt findet, ist hier zu gedenken: die im Vordergrunde dargestellten sind gewöhnlich gelb (zuweilen mit dunkelfarbigen Säulen); der Fries aber insgemein durch eine besondere Farbe, blau oder roth, ausgezeichnet und mit gelben Ornamenten geschmückt [5]).

Auch in **Rom** findet man an den antiken Gebäuden verschiedene Ueberreste von Farbe. Namentlich hat Hr. **Semper** das Verdienst, auf dem Grunde der Trajanssäule einen blauen Farbenüberzug entdeckt zu haben, auf welchem die Reliefs, die sich zum Gipfel der Säule emporwin-

[1]) *Métaponte, par le Duc de Luynes et F. J. Debacq, architecte, pl. VII, VIII.* Die Hittorff'sche Darstellung des Rinnleistens, a. a. O., verdirbt dessen eigenthümlichen Eindruck ganz. — [2]) v. Stakelberg, der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 39. — [3]) Fortsetzung der vergl. Darst. der architekt. Ordnungen von Normand, S. 2. — [4]) *Mazois, Antiquités de Pompéi. Pompejana by Gell and Gandy 1817—19; by Gell, 1832.* U. a. m. — [5]) Vergl. insbesondre: Zahn, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae, a. m. O.



den; wahrscheinlich durch glänzende Vergoldung abgehoben waren. Eine Untersuchung, welche in Folge dieser Entdeckung durch eine Gesellschaft von neun Architekten vorgenommen wurde, hat dieselbe bestätigt [1]).

Noch ist endlich einiger etruskischen Gräber zu gedenken, deren Inneres (wie in den zu Bomarzo, Canosa, Corneto gefundenen) häufig mit gemalten architektonischen Zierden versehen war [2]). Merkmürdig ist namentlich das jüngst aufgedeckte Grab zu Corneto, dessen Decke von einem viereckigen und mit Tritonen bemalten Pfeiler getragen wird. Unter diesen Tritonen ist ein dorischer Fries gemalt: blaue Triglyphen, an welchen (ohne vermittelndes Band) unmittelbar die Tropfen hängen; die Schlitze weiss und roth getheilt, um die sonst vorhandene plastische Wirkung nachzuahmen; die Metopen nach oben und unten von einem rothen Bande eingefasst und mit, ebenfalls gemalten, Rosetten geschmückt. Der Gesammtfries des Grabes ist roth mit weissen Rosetten, darüber eine blaue Wellenverzierung und unterhalb weisse Zahnschnitte mit schwarzen Zwischräumen; alles dies ebenso nur gemalt. — Auch gehören hieher die zu Velletri gefundenen Terracotten, welche zur Bekrönung eines Gebäudes dienten: blaue Friese mit bunten Reliefs und mit einem eigenthümlichen Rinnleisten von gelblicher und röthlicher Farbe [3]).

3. Die Formen der Architektur.

Während wir bei den attischen Prachtbauten der blühendsten Kunstperiode keine unwiderleglichen Beweise vorfanden, dass hier eine Polychromie in der vorausgesetzten weiteren Ausdehnung angewandt worden sei, so können wir in der That nicht umhin, die Reste einer solchen in Sicilien [4]) und Italien, auf gewisse Weise vielleicht auch im Peloponnes, anzuerkennen. Dürfen wir nun von diesen Gegenden auf Attika zurückschliessen und hier etwa nur eine geringere Erhaltung des farbigen Schmuckes annehmen?

Eine genauere Betrachtung der Formenbildung an den Monumenten der verschiedenen Länder, in welchen griechische Kunst heimisch geworden ist, wird uns jedoch im Gegentheil lehren, dass die Kunst sich, je nach diesen verschiedenen Gegenden, verschieden modificirt hat, dass wir in einer jeden ein besonderes Princip vorherrschend sehen, und dass wir keineswegs befugt sind, von der einen auf die andre, am Wenigsten von der minder begabten auf diejenige zu schliessen, in welcher die Kunst sich am Edelsten entfaltet hat. Wir sind hier genöthigt, ein Gebiet zu betreten, auf welchem noch wenig vorgearbeitet ist; man möge somit die folgende, zur Aufhellung dieses Punktes nothwendige Abschweifung entschuldigen.

Pelasgische, ionische und orientalische Monumente.

Von der Weise, wie die pelasgische Vorzeit Griechenland's ihre Architekturformen gebildet, ist uns leider sehr wenig bekannt. Jedoch giebt uns jenes schon erwähnte Säulenfragment, welches zu Mycenae vor dem

[1]) Semper, Vorläufige Bemerkungen etc. S. 37. Vergl. Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 38. — [2]) *Monumenti inediti, pubblicati dall' Instituto di corrispondenza archeologica V. I, T. XLII; T. XLIII; V. II, T. III, IV.* — [3]) *Inghirami: Monumenti etruschi*, S. VI, tv. T. X, 4. — [4]) Neuere Reisende haben uns eine weitere Bestätigung dieser Erscheinung gegeben.



Schatzhause des Atreus gefunden ist [1]), wenigstens ein höchst beachtenswerthes Beispiel. Indem wir von der gewundenen und im Zikzak umhergeführten Dekoration dieses Fragments absehen, ist es besonders die Profilirung in den Gliedern der wohlerhaltenen Basis, die hier unser Interesse in Anspruch nimmt.

Ein starker Pfühl von etwas gedrücktem Profil bildet den vornehmsten Theil derselben; über ihm erhebt sich ein anderes Glied, ein liegender Hohlleisten (nach Pomardi's Zeichnung bei Dodwell) oder ein leicht geschwungenes Karnies (nach Donaldson), als Anlauf an den Schaft der Säule. Ein Hohlleisten setzt unmittelbar unter dem Pfühl an und bildet den Uebergang zu der Plinthe, auf welcher die Basis steht. Es liegt in dieser Zusammensetzung der Glieder etwas ungemein Weiches, um nicht zu sagen: Schwankendes, welches den Anforderungen einer strengen Elasticität, die wir in der Formirung der Säulenbasis suchen, kaum entspricht, und welches wir, bei der Bedeutsamkeit dieses Theiles, mit vollem Rechte als charakteristisch für diejenige Architektur, davon er ein Ueberrest ist, ansehen dürfen. Wir wollen diese Basis, der bequemeren Uebersicht wegen, die pelasgische nennen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dieser pelasgischen Basis zeigt die ionische, vornehmlich die altionische, wie wir sie aus den Resten des grossen Juno-Tempels von Samos kennen [2]), dessen Umbau (er war früher dorisch) nicht füglich später, als in die Zeit des Polycrates gesetzt werden kann, also beträchtlich vor die Blüthezeit der Kunst im griechischen Mutterlande fällt. In dieser altionischen Basis fehlt zwar jener obere Anlauf, und die Gesammtausladung ist somit beträchtlich verringert; doch ist das Princip, welches der Formation der übrigen Glieder zu Grunde liegt, eben dasselbe: ein Pfühl und eine Hohlkehle, welche letztere freilich vergrössert und (der geringeren Gesammtausladung wegen) in selbständiger Kraft unter dem Pfühle vortritt. Die fast überreichen Canellirungen beider Glieder jedoch deuten hier wiederum auf den reichen Schmuck der pelasgischen Basis zurück. Die spätere, eigentlich sogenannte ionische Basis, welche zwei kleinere, nicht canellirte Hohlkehlen an die Stelle der einen grösseren und canellirten setzt — in ihren verschiedenen Bildungen am Apollo-Tempel zu Didymö und am Minerven-Tempel zu Priene — ist nur als eine weitere Ausbildung jener zu betrachten.

Auf der andern Seite zugleich ist eine Uebereinstimmung in dem Profil eben dieser altionischen Basis mit dem der persischen an den Säulen von Persepolis nicht zu verkennen, an deren Schäften zugleich die ionischen Canellirungen, sowie an den Kapitälen die ionischen Voluten (diese nur in andrer Anordnung) enthalten sind, sowie auch das ionische Gebälk in seiner eigenthümlichen Durchbildung (nur mit Ausnahme des griechischen Frieses) an den Felsgräbern oberhalb Persepolis vorkommt [3]). Und wiederum können wir auf keine Weise annehmen, dass diese Formen von den Persern, einem ungebildeten, kriegerischen Volke erfunden seien; sie können dieselben nur, sammt den übrigen Elementen ihrer Cultur, von den Medern empfangen haben, so wie diese auf gleiche Weise von den Babyloniern. Für ein so hohes Alterthum dieser persischen Formen spricht zugleich die

[1]) S. oben S. 274; Anm. 1. — [2]) Alterthümer von Jonien, c. V, T. 5. — [3]) Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia etc.* V. *1, pl. 45.* U. a.

völlige Ausartung, in welcher sie auftreten, namentlich die verworrene und überladene Weise, in welcher die Volutenkapitäle angeordnet sind. Wir finden hier also die Spuren einer hochalterthümlichen orientalischen Formenbildung und einen leisen Zug von Verwandtschaft mit der altgriechischen.

Als aber der klar durchgebildete attische Geist diese Formen zur Anwendung brachte, so hauchte er auch ihnen den Adel und den Ernst ein, welcher Alles charakterisirt, was in der glücklichen Zeit des Perikles gedacht und gebildet ward. Man vergleiche vornehmlich die straffe, gleichmässig elastische Form der attischen Basen am Erechtheum und am Ilissus-Tempel mit denen der Gebäude im ionischen Klein-Asien. Auch die ungemein anmuthige, leicht elastische Form des ionischen Antenkapitäles scheint eine attische Erfindung, während die, freilich nur vereinzelten Beispiele dieses Details an den besseren Monumenten Klein-Asiens (an den Propyläen zu Priene und am Apollo-Tempel zu Didymö) eine Form usurpirt zu haben scheinen, die mehr der selbständigeren Säule angemessen ist [1]).

Monumente des Peloponnes.

Nach einer andern Seite hin finden wir eine Reminiscenz jener pelasgischen Basis an den Basen der ionischen Halbsäulen im Innern des Apollo-Tempels von Bassäe in Arkadien [2]). Ueber einer Hohlleiste von höherem Verhältniss erhebt sich hier ein Pfühl, an welchem der Schaft mit einem Anlauf von beträchtlicher Ausladung, jenem Obergliede der pelasgischen Basis sehr ähnlich, ansetzt. Auch die etwas reicher zusammengesetzte Basis der einzelstehenden korinthischen Säule dieses Tempels enthält eine verwandte Formenbildung. Von der ionischen Ordnung kennen wir bis jetzt leider keine weiteren Beispiele im Peloponnes [3]).

Die äussere Ordnung des genannten Tempels ist dorisch, doch wiederum mit gewissen, von den attischen Gebäuden abweichenden Eigenthümlichkeiten. Was zuerst die Form des Säulenkapitäles betrifft, so ist das Profil des Echinus in einer etwas schwereren Linie gezeichnet, und derselbe ladet in seinem äussersten Punkte gleichweit mit dem Abacus aus, während letzterer bei den attischen Monumenten stets um ein Weniges vorspringt. Auch hat der Hals hier drei Einschnitte, bei den genannten Monumenten stets nur einen.

Dieselbe Eigenthümlichkeit zeigt sich an den Säulen des Jupiter-Tempels von Olympia [4]).

[1]) Die besondere Schönheit des genannten Kapitäles von Didymö, unter den Verhältnissen in welchen dasselbe dort angewandt war, sind wir durchaus entfernt zu verläugnen. Nur scheint es in der That, und es wird sich noch weitere Bestätigung finden, als ob man sich dieser Form auch, wie eben zu Priene, unter Verhältnissen bediente, wo nur ein leichtes Kopfgesims schön sein konnte. Die römischen Pilasterkapitäle geben uns hinlängliche Beispiele eines solchen Missbrauches. — [2]) Vergl. über diesen Tempel: Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. III; und Abel Blouet, *Expédition scient. de Morée, V. II, pl. 4—29.* In Arkadien hatte sich bekanntlich am meisten Pelasgisches, nach der sogenannten Einwanderung der Dorier, erhalten. — [3]) Von dem Tempel der Minerva Alea zu Tegea in Arkadien, der im Aeusseren einen ionischen Peristyl hatte, im Inneren von dorischer Ordnung und mit einer korinthischen Gallerie versehen war, sollen noch Reste vorhanden sein. Zur Zeit ist uns über dieselben leider noch nichts Näheres bekannt. — [4]) Vergl. Abel Blouet, a. a. O. *V. I, pl. 62—78.*

Ebenfalls abweichend sind sodann die Antenkapitäle beider Tempel, und zwar in ihren Haupttheilen sehr einfach gebildet; der untere Theil ist nur ein einfaches breites Band. Statt der Deckplatte jedoch erscheint hier die weichere Form der Hohlleiste, und das darunter befindliche überschlagende Glied gleicht, bei denen von Olympia, in dem Profil seines oberen Theiles nicht, wie gewöhnlich, einem Viertelstabe, sondern einer stehenden Welle. Ob dieser letztere Umstand auch an den Anten des Tempels von Bassae Statt gefunden, dürfte noch nicht mit Gewissheit auszusprechen sein [1]). Die höchst eigenthümliche und charakteristisch weiche Zusammenstellung von Hohlleiste und Welle kehrt mannigfach und in verschiedener Anwendung an den ionischen Gebäuden Klein-Asiens wieder [2]). Ebenso scheint auf ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss zu asiatisch-ionischen Monumenten der karniesförmige Rinnleisten des Giebels an dem Tempel von Bassae hinzudeuten [3]).

Sehr naheliegend zwar scheint hier die Bemerkung, dass auf die eben angegebenen Unterschiede kein sonderliches Gewicht zu legen sei, da Pausanias berichtet, dass Ictinus, der Baumeister des Parthenon zu Athen, auch den Apollo-Tempel zu Bassae erbaut habe [4]). Damit ist aber noch nicht gesagt, dass er auch die Details der Formen vorgezeichnet. Wir müssen allerdings annehmen, dass er, jener einfach bestimmten Angabe zufolge, den Plan des Gebäudes, die Bestimmung der dem Parthenon ähnlichen schönen Verhältnisse angeordnet und die Oberaufsicht bei der Arbeit geführt habe; jene besondere Ausführung der Details hingegen werden wir, bei ihrer Uebereinstimmung mit den Resten des olympischen Tempels, wohl am Füglichsten einer, durch Herkommen und Satzung gebundenen Schule zuschreiben. Eine grosse Bestätigung dieser Annahme finden wir in den Nachrichten eines andren Baues, den Ictinus geleitet, des Ceres-Tempels in Eleusis [5]), wo die Arbeit der einzelnen Werkmeister von solcher Wichtigkeit war, dass Plutarch nur dieser, je nach den einzelnen Theilen, die sie ausgeführt, aber nicht des Ictinus erwähnt [6]).

Eine mit den dorischen Säulenkapitälen jener beiden Tempel verwandte Eigenthümlichkeit finden wir in den Ueberresten des Tempels von Korinth. Zwar sind hier die Säulen ungleich stämmiger und mehr verjüngt und der

[1]) Donaldson und Abel Blouet geben zwar das erwähnte Profil in Gestalt eines Viertelstabes; der Verfasser erinnert sich jedoch, unter Hrn. Semper's genauen Zeichnungen dasselbe als Welle dargestellt gesehen zu haben. Hoffentlich wird die baldige Erscheinung des von Hrn. S. angekündigten Werkes diesen Umstand ins Klare bringen. — [2]) Ein Antenkapitäl von verwandter Bildung, nur von ungleich grösserer Schwere des Hohlleistens hat sich auf Delos gefunden, und Stuart (Thl. III, c. 12) meint, dass dasselbe zu dem Porticus des Königs Philipp von Macedonien gehört habe. Auch sonst sind ähnliche Formationen der Glieder an Fragmenten delischer Architektur nicht selten. Die Aehnlichkeit, die man zwischen den Antenkapitälen des Windethurms zu Athen sammt denen der dazu gehörigen Wasserleitung (Stuart, Thl. I, c. 3, und Thl. III, c. 9) mit den obengenannten finden möchte, ist zu gering, um hierauf ein Gewicht zu legen; jedenfalls aber gehört das Gebäude in eine beträchtlich spätere Zeit, wo die Reinheit der ursprünglichen Formen bereits durch die verschiedenartigsten gegenseitigen Einflüsse ausgelöscht war. — [3]) Die ionische Ordnung neben den inneren Propyläen von Eleusis (Alterthümer von Attica, c. III, T. III), welche einen ebenso gebildeten Rinnleisten zeigt, gehört, sammt den meisten jener Monumente, einer späteren Zeit an. Der Beweis weiter unten. — [4]) *Pausan. l. VIII, c. XLI, 5.* — [5]) *Vitruv, l. VII, praef. Strabo, l. IX.* — [6]) *Plut. in Pericl. c. XIII.*

Echinus des Kapitäls ladet somit stärker (in einer mehr gegen die Horizontale geneigten Linie) aus; aber auch diese Linie hat jenen weicheren, schwereren Charakter und springt gleichweit mit dem Abakus vor. Ebenso hat der Hals auch hier drei Einschnitte, wie an den genannten Monumenten. Man hat aus den niedrigen Verhältnissen und den eben angegebenen Formen auf ein hohes Alter dieses Gebäudes geschlossen, und im Allgemeinen bezeugt es der Entwickelungsgang der Baukunst, dass sie vom Schwereren zum Leichteren fortschreitet; doch sind hier einige andre Umstände nicht ganz ausser Acht zu lassen. Auffallend ist nämlich die rohe Weise wie die Einschnitte des Halses, besonders aber die Riemchen unter dem Echinus des Kapitäls gebildet sind [1]). Das Profil der letzteren ist nur aus geraden Linien zusammengesetzt, was so wenig jener weichgeschwungenen Form des Echinus entspricht, als es irgend an andren der älteren dorischen Tempel (auf der Burg von Selinunt in Sicilien und zu Aegina) vorkommt; im Gegentheil finden sich die geradlinigen Profilirungen der Art wesentlich erst in den Zeiten des Verfalls der griechischen Kunst. Vielleicht dürfte dieses Gebäude demnach in eine spätere Zeit der Kunst, etwa in das dritte Jahrhundert v. C. G., zu setzen sein, da man absichtlich alterthümliche Formen, welche man vorgefunden, aber nicht mehr vollkommen verstanden hatte, wiederum in Anwendung brachte. Mit Bestimmtheit werden wir dieselbe Annahme von dem Minerven-Tempel auf der Ortygia zu Syrakus, der viel Verwandtes mit den korinthischen Resten und nur ungleich mehr Erhaltenes zeigt, durchführen können.

Die übrigen bisher bekannt gewordenen peloponnesischen Reste, von Nemea, Messene u. s. w. gehören, in ihren meist charakterlosen Formen, einer späteren Zeit an, welche die ursprünglichen Eigenthümlichkeiten bereits verwischt hatte. Gleichwohl ist auch hier, zu Messene, ein jüngst entdeckter dorischer Tempel in antis zu erwähnen [2]), dessen Kapitäle in dem starken kehlenartigen Anlaufe unter den Riemen an ein besonderes alterthümliches Motiv erinnern, welches im Westen, besonders zu Metapont, seine älteren Vorbilder zeigt.

Noch ist hier endlich ein sehr wichtiges Monument zu berücksichtigen, welches, als in nächster Nachbarschaft zum Peloponnes gelegen, auch in gegenseitigem Verhältniss mit dessen Architekturen steht, — der Minerven-Tempel auf Aegina. Ein gewisses höheres Alter desselben, als noch vor die Kunstblüthe der perikleïschen Zeit fallend, ist dem Styl seiner Giebelstatuen zufolge mit Bestimmtheit anzunehmen. Hier hat das Kapitäl der Säulen wiederum eine ähnliche Bildung, wenngleich die Linie des Echinus an sich minder schwer geschwungen ist. Ebenso zeigt der Hals dieselben dreifachen Einschnitte. Alterthümlich und den älteren Monumenten verwandt, zeigt sich hier ferner das Kranzgesims, indem die hängende Platte von einem beträchtlich schweren überschlagenden Gliede bekrönt wird und der Streif zwischen der Platte und den Dielenköpfen ebenfalls von einer bedeutenden Breite erscheint. Nur das Antenkapitäl dieses Tempels hat nichts Näheres mit jenen von Bassae und Olympia gemein; dies ist in derselben strengen und schweren Weise, wie an den meisten sicilischen Monumenten gebildet [3]).

Suchen wir aus dem Vorigen nunmehr (wie wir vornehmlich durch die

[1]) Alterthümer von Athen, Thl. III, c. 10. — [2]) Abel Blouet a. a. O. *V. I, pl. 34.* — [3]) Alterthümer von Jonien, c. VI.



Berühmtheit der Tempel von Olympia und Bassae berechtigt sind) die Eigenthümlichkeiten der peloponnesischen Architektur zu bestimmen, so finden wir fürs erste im Aeusseren der Monumente einen Dorismus von schwererer und vermuthlich mehr alterthümlicher Art, der sich besonders in den Säulenkapitälen (den geschlechtlichen Erkennungszeichen der Baustyle) entschieden ausspricht. Alles deutet hier, — die stark ausladende und ausgebogene Form des Echinus, die dreifache Zusammenziehung des Halses, — noch auf einen Aufwand von Kraft, der sich der verhältnissmässigen Mittel zur Erreichung seines Zweckes noch nicht vollkommen bewusst wurde. Dagegen verhehlt sich in den mehr zurückliegenden Theilen der Architektur, in den Kapitälen der Anten und namentlich im Inneren der Tempel, eine orientalisirende Weichlichkeit, — ein Ueberrest der diesen Gegenden ursprünglich einheimischen pelasgischen Cultur, der mit jener dorischen Formenbildung geradezu in Widerspruch steht. An der Giebelbekrönung des Tempels von Bassae hat derselbe sogar dem Aeusseren frei seinen Stempel aufgedrückt. Nur auf Aegina sind diese disharmonischen Motive entschieden verschmäht worden, und es zeigt sich jener strenge Dorismus hier in grösserer Consequenz durchgeführt.

Sicilische und italische Monumente.

An den Monumenten von Sicilien und Unteritalien zeigen sich im Allgemeinen die Motive eines schweren, gedrückten Dorismus vorherrschend, wie wir uns denselben bei seinem ersten Auftreten etwa vergegenwärtigen dürfen. Doch sind wir dadurch nicht berechtigt, allen in Rede stehenden Gebäuden der Art ein bedeutenderes Alter, als den sonst in Griechenland bekannten des dorischen Styles zuzuschreiben; bei verschiedenen finden wir die deutlichsten Merkmale einer späteren Erbauungszeit. Wir müssen im Gegentheil annehmen, dass diese schweren, im Einzelnen sogar halbbarbarischen Formen eben dem Charakter und der Gefühlsweise des Volkes angemessen waren, und dass man in der Folgezeit, als von Attika aus ein reineres Licht sich verbreitete, davon weder abgehen mochte noch konnte. Nur wenige Gebäude bilden im Einzelnen eine Ausnahme.

Als ältere Monumente Siciliens erscheinen die beiden nördlich gelegenen Tempel auf der Acropolis von Selinunt[1]). Schon ihr Gebälk ist von eigenthümlich schwerer Formation. Ein überschlagendes Blattglied, beträchtlich höher als die Hälfte der Hängeplatte, bildet deren Bekrönung. Die Dielenköpfe sind ebenso von bedeutender Dicke und laden nach ihrer vorderen Seite in einer schrägen Linie aus, so dass sie wie eine Last an der Platte hängen. Auch sind sie wechselnd breiter und schmäler: über den Triglyphen von je 6, über den Metopen von je 3 Tropfen in der Breite. Die Schlitze der Triglyphen schliessen nach oben zu nicht in der bekannten leichten Schwingung, sondern in einem massenhaften Bogen, der an dem ersten Tempel einem Halbkreisbogen, an dem zweiten sogar einem Spitzbogen gleicht. Der Echinus der Kapitäle ladet bei beiden stark, in einer quellenden, wulstigen Linie aus. Darunter bildet sich eine Hohlkehle, die minder entschieden bei dem zweiten Tempel, bei dem ersten aber stark eingezogen ist. Die Reliefs in den Metopen des zweiten Tempels haben ebenso etwas ungemein Plumpes und Schwerfälliges; dass sie

[1]) Hittorff et Zanth. *Architecture antique de la Sicile*, *pl. XIX—XXXIX.*

jedoch in einer namhaft früheren Zeit vor den Sculpturen des äginetischen Tempels (welche bekanntlich eine entschiedene Bezugnahme auf die Perserkriege verrathen) gearbeitet sind, dürfte durch diesen Umstand an sich nicht zu erweisen sein.

Aehnliche Motive, in vielen Punkten jedoch mehr gemässigt, zeigen auch die übrigen Haupt-Tempel von Selinunt. An dem grossen Pseudodipteros auf der Nordseite des östlichen Hügels [1]) ladet der Echinus des Kapitäls sehr bedeutend, gleichwohl bereits in einer nicht ungefälligen Linie aus. Auch hier bildet sich unter den Riemchen desselben eine Art Kehle. Aber der Rinnleisten, welchen Hittorff als zu diesem Tempel gehörig mittheilt, zeigt in der Zusammensetzung seiner Glieder den völligen Mangel eines gesunden Princips. — An den Säulenkapitälen des Tempels, welcher ebendort auf der Südseite liegt [2]), zeigt die obere Schwingung des Echinus eine gewisse Abplattung, welche die sonst nicht unschöne Linie desselben wiederum verdirbt. Die Ante hat hier ein ungemein schwerfälliges Kopfgesims, indem der Hals derselben, welcher keine weiteren Glieder zeigt, beträchtlich gegen das drüber befindliche Glied vortritt. Dies ist der Tempel, von welchem Hittorff die reichsten Malereien giebt. — Von einer schönen Linie ist der Echinus der Säulen an dem südlichsten Tempel der Burg [3]); aber hier sind wiederum die Riemchen desselben sehr flach gehalten und ohne Verhältniss zu den breiten Einschnitten des Halses.

Verwandte Eigenthümlichkeiten zeigen sich zu Agrigent. An den Halbsäulen des grossen Jupiter-Tempels [4]) ladet der Echinus zwar nicht sehr stark, doch in einer weich gebogenen Linie aus und herrscht beträchtlich über den Abakus vor; auch sind seine Riemchen sehr stumpf profilirt. Die Basis, oder vielmehr das an Wänden und Halbsäulen fortlaufende Fussgesims, ist von ungemein roher Formation, nur aus allerlei vor- und zurückspringenden Platten und Bändern zusammengesetzt, deren oberstes durch starke Unterkehlung einer Mauerbekrönung gleicht, statt den Träger einer grossen Last darzustellen. — Die sogenannten Tempel der Juno und Concordia [5]) haben schönere Linien des Echinus, aber wiederum flache und stumpfe Riemchen neben starken Einschnitten des Halses. Die Ante des letzteren ist in der oben erwähnten schweren Form.

Der Echinus an dem Tempel von Egesta [6]) wiederholt jene weiche, etwas wulstige Form. Die Hängeplatten sind hier mit Welle und Riemen gekrönt und die des Giebelgesimses von einem geradlinig schrägen Gliede getragen, welches beides schon als Motiv einer späteren Zeit zu betrachten sein dürfte.

Ungleich deutlicher erscheint letzteres bei dem Minerven-Tempel auf der Ortygia zu Syracus [7]), dessen Gesammtverhältnisse gleichwohl zu den gedrungensten und niedrigsten der dorischen Ordnung gehören. Hier sind es, — der rechtwinklig profilirten Riemchen am Echinus des äusseren Peristyls, der Plinthen, darauf dessen Säulen stehen, nicht zu gedenken, — zunächst die Säulen im Pronaos, die entschieden spätere Motive zeigen. Das Kapitäl derselben hat statt der Riemchen nur einen Rundstab und

[1]) A. a. O. *pl. XLII—XLIX.* — [2]) A. a. O. *pl. XXX—XLI.* — [3]) A. a. O. *pl. VII—XV.* — [4]) Cockerell, im Suppl. zu den Alterthümern von Athen, C. I. — [5]) Wilkins, *Magna Graecia c. III, pl. II—XIII.* — [6]) Hittorff et Z. a. a. O. *pl. II—VI.* — [7]) Wilkins, a. a. O. *c. II.*

Anlauf (bei den spätestgriechischen Monumenten kommen verschiedentlich Rundstäbe an dieser Stelle vor); sodann stehen sie auf einer sogenannten toskanischen Basis, die ebenfalls erst in der spätesten Zeit bei der dorischen Ordnung angewandt wird. Ferner treten die Anten, deren Kopfgesims merkwürdig schwer gearbeitet ist (das überschlagende Glied geht ohne Unterbrechung in den Hals über), nach allen drei Seiten gleich breit vor, während ihnen im Peristyl keine Säulen gegenüberstehen. Endlich zeigt das Gesims über dem Gebälk des Pronaos Formen von mannigfach willkührlicher und bewegter Zusammensetzung. Alles dies nöthigt uns, das Monument in eine beträchtlich spätere Zeit hinabzurücken und somit, wie bereits bemerkt, ein längeres Bestehen dieser schweren dorischen Verhältnisse in Sicilien anzunehmen.

Aber noch sind in diesen Gegenden gewisse abnorme Zusammenstellungen von Formen zu berücksichtigen.

Dahin gehört die Vermischung der dorischen und ionischen Ordnung, die uns vornehmlich aus zwei Monumenten bekannt ist. Das eine ist ein kleiner Prostylos auf der Burg von Selinunt, jener von Hittorff so genannte Tempel des Empedocles [1]). Säulen mit dorischer Canellirung, ionischem Kapitäl, und ein Gebälk mit Triglyphen, Dielenköpfen und hohem karniesförmigem Rinnleisten. Die Dielenköpfe sind schmal, haben aber dieselbe sonderbare Ausladung, wie die an den beiden nördlich gelegenen Tempeln. Besonders ist die Volute des Kapitäls merkwürdig: ein schmales Band, welches viermal, ohne alle Verbreiterung, um das Auge der Schnecke umhergewunden ist. Dies widerspricht durchaus dem Gesetz, welches in allen Schneckenbildungen des griechischen Mutterlandes — seien sie in Kapitälen oder auch nur in freien Ornamenten angewandt — bemerkt wird, und dort überall eine lebendige, Feder-kräftige Wirkung bezeichnet. Nur unter den erwähnten Resten des Heräums von Samos findet sich ein mit Voluten verziertes Glied, wo dieselben in gleicher unelastischer Weise gebildet sind. — Das zweite Monument ist das sogenannte Grabmal des Theron zu Agrigent [2]).

Sodann findet sich in verschiedenen Fällen ein Hohlleisten als oberste Bekrönung angewandt. Sehr vorherrschend erscheint derselbe als Rinnleisten an dem Fragmente eines dorischen Gebälkes, welches in der Nähe jenes selinuntischen Prostylos gefunden wurde [3]). Ebenso als Bekrönung dorischer Gebälke im Pronaos des Concordientempels zu Agrigent und des Minerventempels zu Syracus, als Bekrönung des Unterbaues vom Grabmal des Theron u. a. m. — Die Hohlleiste als oberste Bekrönung, vornehmlich gesammter Architekturen, ist wesentlich orientalisch; sie findet sich in Persepolis, wie in Aegypten, allgemein angewandt [4]). Auch hier dürfte diese, dem Dorismus widerstrebende Form — sammt jener ungriechischen Volute — leicht als ein äusserlich hinzugekommenes orientalisches Motiv, durch (phönicisch-) carthagische Einwirkung [5]), zu erklären sein. —

[1]) Hittorff et Z. a. a. O. *pl. XVI—XVIII.* — [2]) Wilkins, a. a. O. *c. III, pl. XIX—XXI.* — [3]) Hittorff et Z. a. a. O. *pl. XVIII, 1.* — [4]) Als krönende Sima erscheint die Hohlleiste auch an einem Grabmale in Klein-Asien mit übrigens weich griechischen Profilirungen. S. Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. VII, T. V. — [5]) Die ionische Säulenstellung im inneren Hafen von Carthago, davon uns Appian *(c. XCVI.)* berichtet, können wir eben so gut, wenn nicht besser, altorientalischen Traditionen als etwa griechischen Baumeistern zuschreiben. Die Goldbekleidung an den inneren Wänden

Der grosse Tempel von Paestum [1]) ist ein Gebäude von überaus kurzen und massenhaften Verhältnissen. Doch rechtfertigen dieselben ebenfalls noch nicht jenes hohe Alter, welches man dem Gebäude zuschreibt. Die entschieden kräftige, nicht übertrieben wulstige Linie in der starken Ausladung des Echinus, das eigenthümliche Profil seiner Riemchen, die leichten, flach gehaltenen Dielenköpfe und die zierlich geschwungene Welle unter der Platte des Giebelgesimses deuten hier auf eine schon vorgeschrittene Stufe der Kunst und lassen dies Monument vielleicht als die vollendetste Ausbildung jenes eigenthümlich schweren Dorismus der westlichen Länder erscheinen. Der Hohlleisten als Bekrönung des Gebälkes im Pronaos ist auch hier nicht zu übersehen.

Anders ist es mit den beiden andren noch stehenden Monumenten von Paestum, dem kleinen Tempel und der Basilika. Hier athmet Alles eine merkwürdige Verweichlichung, die im auffallendsten Contraste zu den beibehaltenen altdorischen Verhältnissen steht. Jene starke Ausbauchung der Säulenstämme, jene weich eingezogene, mit Blättern geschmückte Hohlkehle unter dem Kapitäl sind Motive, welche den ernsten, würdevollen Charakter der dorischen Ordnung geradehin aufheben. Dazu kommt bei dem kleineren Tempel [2]) der Eierstab über dem Architrav; die römischnüchterne Anordnung der Triglyphen; die gesuchte Form der Cassettirung in den Soffitten der hängenden Platten statt der Dielenköpfe, welche sonst die Last tragen helfen; die toskanischen Basen im Pronaos u. s. w. Noch auffallender aber ist das Kapitäl der Pfeiler in der Basilika, welches in seiner Hauptform entschieden an die Pfeilerkapitäle der ionischen Monumente Klein-Asiens erinnert und durch farbigen Blätterschmuck ihnen gewiss noch näher verwandt war. Alles dies kann nur als eine späte Ausartung früherer, strengerer Formen betrachtet werden. — Höchst merkwürdig sind endlich die Ruinen eines Monumentes von freier korinthischer Ordnung mit vermuthlich dorischem Gebälke [3]); die Basis der Säulen gleicht hier, und noch mehr wie an den ionischen Halbsäulen von Bassae, jener altpelasgischen Säulenbasis von Mycenae. Den Zusammenhang dieser Formen wissen wir nicht nachzuweisen. Wer möchte aber bei diesem Wechsel von verweichlicht dorischen, weichen ionischen und pelasgischen Formen zu Paestum, der Tochterstadt von Sybaris, nicht zugleich an die bekannte Verweichlichung in den Sitten der Mutterstadt gedenken?

Der noch stehende Tempelruin (Tavola dei Paladini) zu Metapont [4]) am tarentinischen Meerbusen zeigt in seiner Säulenstellung etwas Freies und Edles; der Echinus des Kapitäles aber schliesst sich, in seiner stark ausladenden, weichgebogenen Linie, in der bedeutenden kehlenartigen Unterschneidung, welche der Anlauf des Schaftes unter den Riemchen bildet, vollkommen den allgemeinen Bildungsgesetzen der sicilischen und grossgriechischen Monumente an. — Ganz ähnlich ist die Kapitälform des merkwürdigen Tempels von Cadacchio, auf dem gegenüberliegenden

des ebendort am Markte belegenen Apollo-Tempels erinnert auffallend an phönicische Dekorationsweise, davon uns u. a. die Beschreibung des Salomonischen Tempelbaues noch ein deutliches Bild giebt. *(Ib., c. CXXVII.)*

[1]) Ueber Paestum s. Wilkins, a. a. O. *c. VI.* Besonders: De la Gardette, *les ruines de Paestum.* — [2]) Vergl. die neueren Untersuchungen von Mauch, in der Fortsetzung zu Normand's vergl. Darst. der architekt. Ordnungen, T. I. — [3]) Mauch, a. a. O. T. 15. — [4]) *Métaponte, par le Duc de Luynes etc. pl. III—VI.*



Corfu[1]). Ein andres, ebendort gefundenes Kapitäl deutet, in dem vor dem Abakus beträchtlich vorspringenden Echinus, in dem seltsam gewundenen Profil der Riemchen, wiederum entschieden auf eine späte Ausartung dieser Motive.

Ein Dorismus von durchaus mehr schwülstigen als strengen Formen, unorganisch mit mancherlei fremden Elementen verbunden, zeigt sich demnach in den westlich gelegenen griechischen Staaten, sowohl in ihrer Blüthezeit (dem fünften Jahrhundert v. C. G., welches nothwendig die bedeutendsten Unternehmungen hervorgebracht haben muss) wie auch die Zeit ihres ferneren Bestehens hindurch, als allgemein verbreitetes Gesetz. —

Was die Monumente von Pompeji anbetrifft, so finden sich hier allerdings, neben der Verwirrung und der Willkühr römischer Formenbildung, häufig noch griechische Motive; aber auch diese in der Art, wie sie in Griechenland selbst nur an den spätesten Gebäuden, des dritten und zweiten Jahrhunderts v. C. G., vorkommen. Eben auf diese beginnende Verirrung des Geschmackes deuten auch die nicht seltenen scharfen Einschnitte zwischen den Gliederungen, die, um ein optisches Spiel von Licht und Schatten hervorzubringen, die Reinheit und Klarheit der Form bereits zerstören. —

Was endlich den ursprünglichen Baustyl der Etrusker anbelangt, so wissen wir davon nicht mehr, als was uns Vitruv über die offenbar nach ihnen sogenannte toskanische Ordnung berichtet[2]). Wir sehen auch hier, wenigstens im Allgemeinen, etwas Schweres, Gesperrtes und Breites vorherrschend, was mit dem Adel und der Grazie in den attischen Gebäuden vollkommen nichts gemein hat. Dasselbe bestätigt uns der bizarre Geschmack, der sich aus den früheren Werken bildender Kunst bei den Etruskern darthut, und die handwerksmässige, häufig verdorbene Manier, in welcher sie nachmals griechische Bildungen nachzuahmen sich bemühten.

Die Bedeutung der architektonischen Formen, entwickelt an den Monumenten von Attika.

Vergleichen wir nun, allen bisher angeführten Monumenten gegenüber, diejenigen, welche in Attika zur Blüthezeit des attischen Lebens entstanden, — wie klar, edel und verhältnissmässig ist hier Form gegen Form gebildet; auf wie bewunderungswürdige Weise sind hier Kraft und Gesetz, Würde und Heiterkeit, Majestät und Anmuth mit einander verbunden! Nur unter dem segensreichen Einflusse, welchen die jungfräuliche Schutzgöttin des Landes ausübte, konnte eine solche Reinigung der Formen Statt finden.

[1]) Railton, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. IX. Da die Säulen dieses Tempels sehr bedeutende Zwischenweiten (von $2\frac{1}{3}$ bis 3 Durchmessern) haben und da vom Friese kein Stück gefunden wurde, auch unter dem Bande des Architravs die Riemen und Tropfen fehlen, so scheint hier gar kein Fries vorhanden gewesen zu sein; das seltsam profilirte Kranzgesims bildet dann eine ganz angemessene Bekrönung über dem Architrav. In der Restauration, welche Railton mittheilt, erscheint das schwere Gebälk, zumal bei dem ungegliederten Friese, als eine durchaus unverhältnissmässige Last über den weitgestellten Säulen. Nach meiner Ansicht entspräche dies Gebäude somit, in gewisser Beziehung, der von Vitruv beschriebenen toskanischen Bauweise. — [2]) *l. IV. c. VII.*

Indem wir hier wiederum näher auf die einzelnen Verhältnisse eingehen, bietet sich zugleich die passendste Gelegenheit dar, die Bedeutung, welche den Formen der Architektur überhaupt einwohnt, zu entwickeln. Es ist auch diese Untersuchung nöthig, da erst nach einem genaueren Verständniss der Formen die farbige Zuthat genügend gewürdigt werden kann [1]. — Wir betrachten zunächst die dorische Ordnung.

Die Säule drückt im Allgemeinen nicht nur das passive Princip des Tragens, sondern auch das lebendige und aktive des Stützens und Emporstrebens aus. Dies ihr Princip beruht einmal in der runden, cylinderartigen Hauptform, indem so die äussere Fläche an allen Punkten als ein gleichmässiger Ausfluss der inneren Kraft, überall gleichmässig durch dieselbe gebunden, erscheint. Der viereckige Pfeiler, der nichts von diesem Gesetz enthält, ist nur eine todte Masse, nichts als ein für sich stehendes Mauerstück. In der einfachen Cylinderform aber ist eben dieses Princip auch nur als blosse Abstraction vorhanden, und ausgeführt ist eine Säule der Art noch ohne eine entschiedene Wirkung. Daher muss dasselbe auch an der äusseren Fläche ins Leben treten. Dies geschieht durch die Canellirung. Hier ist jene Beziehung auf den unsichtbaren Kern deutlich und augenscheinlich ausgesprochen, indem durch die Stege jener gesetzliche Umriss der Peripherie festgehalten wird, in den Kanälen aber ein fortgesetztes Zusammenziehen der in der Säule waltenden Kraft Statt findet, um letztere fest und streng dem Drucke des Gebälkes entgegenwenden zu können. Daher die grössere Strenge der dorischen Canellirung, die grössere Weichheit der ionischen, welche letztere zwischen diesen Einziehungen breitere Theile des äusseren Umrisses stehen lässt. Aber Cylinder und Canellirung enthalten nur das Gesetz des Emporstrebens: die Säule soll zugleich Stütze sein. Dies bewirkt die Verjüngung und, wo sie vorhanden, die Schwellung. Die Verjüngung drückt, je weiter nach oben, ein um so grösseres Zusammenziehen der Kräfte aus; die Schwellung bezeichnet diese Verjüngung noch als eine progressiv fortschreitende. Eine starke Verjüngung giebt somit, besonders bei kurzen und stämmigen Verhältnissen, das Bild einer grossen Kraftanwendung; eine starke Schwellung aber hebt den Ausdruck der Kraft auf, indem die Säule als von ungleichmässiger Wirkung, ausgebaucht unter dem Drucke des Gebälkes, erscheint. — Leicht und frei dagegen, in einer Verjüngung, die dem Charakter des Cylinders nicht widerspricht, in leisester Schwellung [2], streben die Säulen der attischen Monumente dem Gebälke entgegen.

Die lebenvolle, bewegte Säule stösst jedoch nicht unmittelbar gegen den Balken des Architravs. Dieser erfordert sein sicheres, ruhiges Auflager, welches ihm die Platte des Abakus gewährt. Gegen diese Platte also ist die concentrirteste Kraft der Säule gerichtet, und hier, wo die beiden entgegengesetzten Kräfte, des Druckes und Gegendruckes, einander berühren,

[1]) Man wird es dem Verfasser verzeihen, wenn er, um nicht unnöthig weitläuftig zu werden, im Wesentlichen nur seine eigene Ansicht von der Bedeutung der Formen vorlegt, ohne sich allgemeiner auf die von Andern vorgeschlagenen Erklärungen einzulassen. Aus der rohen, materiellen Construction (sei es Holz- oder Steinconstruction) kann so wenig, wie aus etwanigen mystisch-symbolischen Beziehungen, eine Form der Kunst entstehen, deren Gesetz nicht in äusserlichen Verhältnissen, sondern allein in ihr selbst beruht. — [2]) Sie beträgt am Parthenon, dessen unterer Säulendurchmesser 6 Fuss misst, in der Mitte der Schäfte noch nicht $^{7}/_{10}$ Zoll.



muss natürlich ein Produkt der eigenthümlichsten Art erzeugt werden. Daher ist die Gestalt des Echinus für den Gesammtcharakter der verschiedenen Arten des Dorismus so höchst bezeichnend. Eine stark ausladende, zur Horizontale geneigte Linie bezeugt einen überwiegenden Druck von Seiten des Gebälkes; eine weich vorquellende Linie bezeugt einen Mangel von innerer Kraft in der Säule; eine gerade Linie (wie häufig an spätgriechischen Monumenten) ist charakterlos und nur als äusserlicher Uebergang von den vertikalen Verhältnissen zu den horizontalen zu betrachten; eine Linie, die nach oben zu, statt der Schwingung an den Abakus, im scharfen Winkel zurücktritt, bringt eine zerbrochene Form zu Wege. Wie trefflich halten dagegen die attischen Monumente der besten Zeit die Mittelstrasse zwischen diesen verschiedenen Bildungsweisen! Straff, in einer Linie, die sich zwischen dem rechten Winkel, welchen Säulenaxe und Architrav bilden, noch nicht auf 45 Grad neigt, also das vertikale, aufstrebende Gesetz der Säule noch als vorherrschend zeigt, erhebt sich der Echinus und wölbt sich erst in der Nähe des Abakus, wo die Last des Gebälkes am Entschiedensten wirkt, in einem leichten, elastischen Bogen zurück. Zugleich springt hier der Abakus, wo der Echinus sich seinen Seitenflächen nähert, stets um ein Weniges über dessen äusserste Ausladung vor; es ist, möchte man sagen, ein gewisser Spielraum für die elastische Beweglichkeit des Echinus nöthig. Das Gegentheil erscheint immer als schwer.

Eigenthümlich ist noch die Weise, wie der Säulenschaft in den Echinus übergeht. Die Riemchen, die sich über den Canellirungen der Säule um den Untertheil des Echinus umherlegen, sind als ein festes, gegliedertes Band zu betrachten, welches noch einmal alle Kraft, die in den Echinus empordrängt, zusammenzubinden strebt. Ihre Formation ist scharf und bestimmt und die untere Auskehlung der einzelnen erinnert wieder an jenes constringente Gesetz der Canellirung. — Zugleich war schon unterhalb der Riemchen, wo noch das gegliederte Leben des Schaftes in seiner Thätigkeit erschien, ein solches Zusammenbinden vorgedeutet worden: durch den Einschnitt, welcher den sogenannten Hals der Säule bildet. Dieser Einschnitt an sich ist jedoch nicht als eine architektonische Form zu betrachten; seine Wirkung ist nur eine malerische, gleich einer feinen, dunklen Linie. Bei der verhältnissmässig höchst geringfügigen Breite dieses Einschnittes ist eine solche Ausnahme von den allgemeinen formalen Gesetzen der griechischen Architektur ohne weitere Bedeutung. Da er aber nur (um einen musikalischen Ausdruck zu gebrauchen) eine Vorbereitung dessen andeutet, was, bei dem Abschluss des Schaftes, in den Riemchen wirklich und körperlich erfolgt, so genügt vollkommen seine nur einmalige Anwendung, wie dies an den attischen Monumenten der Fall ist; drei Einschnitte hingegen geben bereits das Bild eines, um soviel vermehrten und verbreiterten Bandes, d. h. wiederum: einer grösseren Kraftanstrengung.

Der Architrav ist derjenige Theil des Gebälkes, welcher, der Construction nach, als der wesentliche erscheint. In ihm waltet nur das passive Gesetz der Schwere, daher seine einfache Gestalt, die nur ein festes Lager bezeichnet.

In allen übrigen Bauweisen der alten Welt, welche aus Stützen und horizontalem Gebälk bestehen, befindet sich unmittelbar über dem Architrav das krönende Hauptgesims: nur in der griechischen Architektur ist zwischen beide Theile noch ein dritter eingefügt, der Fries, dessen Zweck durch seinen Namen — Zophóros, Bilderträger — vollkommen bezeichnet

wird. Er ist angewandt, um dem Gebäude einen würdigen Schmuck an Bildwerken hinzuzufügen, welcher an den unteren Theilen desselben (wo er z. B. an den ägyptischen Monumenten erscheint) die Gesetze der architektonischen Form vernichtet haben würde. Ein Fries aber, welcher, wie so häufig in der modernen Kunst, dieses Schmuckes entbehrt, somit gewissermaassen nur eine Wiederholung des Architravs ist, macht einen schweren und kalten Eindruck [1]). — Einfach und naturgemäss ist die Anordnung des dorischen Frieses: die Triglyphen erscheinen hier als die nothwendigen Stützen für das Kranzgesims, die Metopen als die offenen Stellen, bestimmt, den Bilderschmuck aufzunehmen [2]). Die Triglyphen schliessen sich, dem einfachen Gesetze der Harmonie gemäss, in ihrer Hauptform den wesentlich rechtwinkligen Formen des Architravs und der Hängeplatte an; ihre Schlitze dagegen deuten auf das Gesetz, welches in den Canellirungen des Säulenschaftes thätig ist. Der obere Schluss dieser Schlitze ist wiederum charakteristisch für die verschiedene Entwickelung des Dorismus. Während er bei den attischen Monumenten leicht elastisch geschlungen ist, erscheint er bei den sicilischen häufig in einem schweren Bogen, bei den charakterlosen Monumenten späterer Zeit in einer geraden Linie. Der obere Theil der Triglyphen, welcher ihre Vermittelung mit dem Kranzgesimse bildet, besteht in einem breiten Bande; ein ähnliches Band ist zur Bekrönung der Metopen fortgeführt. Beim Parthenon läuft bekanntlich, als besonderer Schmuck, noch ein Perlenstab über diesen Bändern hin.

Die Scheidung zwischen Fries und Architrav wird durch ein etwas vorspringendes Band zu Wege gebracht, welches zugleich als Basis der Reliefs in den Metopen dient. Unter diesem Bande, noch in der Fläche des Architravs, findet bereits eine Vorbereitung auf die vorherrschende Form der Triglyphen Statt. Dies sind die Riemchen, welche die Breitenausdehnung der Triglyphen angeben, und die Tropfen, welche die Gliederung derselben in zierlichem Spiel vordeuten.

Der oberste Theil des Gebälkes ist das Haupt- oder Kranzgesims. Die Form seines wichtigsten Gliedes wird vornehmlich dadurch motivirt,

[1]) Die Römer, die, bei aller Mangelhaftigkeit und Missverständniss der einzelnen Formenbildung, immer das Ganze sehr wohl im Auge behielten, sind in dem Profil des Frieses, wenn sie denselben nicht mit Bildwerken schmückten, häufig von der einfach vertikalen Linie der Griechen abgewichen und haben ihn in einer geschwungenen Linie, mit Canelluren u. dergl. geschmückt, gebildet. Auch dies bezeichnet den Fries wiederum als einen dekorativen Theil der Architektur. Wie wirkungsreich eine solche Formation sein kann, ist u. a. aus verschiedenen Bauwerken Schlüter's ersichtlich. — [2]) Es ist möglich, dass, nach der gewöhnlichen Annahme (Vitruv, l. IV, c. 2), die Triglyphen ursprünglich aus einer Nachahmung der vortretenden Deckbalken des Inneren entstanden sind. Aber das Auge empfindet diese Bedeutung nicht und erkennt in ihnen nur Stützen für das Kranzgesims. Zugleich ist schon vielfach nachgewiesen, dass die genannten Deckbalken überall nicht in der Höhe des Frieses, sondern des Kranzgesimes liegen. (Vergl. H. Hübsch: Ueber griechische Architektur §. 11.) Dass die Metopen ursprünglich wirklich nicht geschlossen waren, geht aus mehreren Erinnerungen hervor, die uns aus der Blüthezeit des griechischen Lebens erhalten sind. Bekannt ist namentlich die Stelle in Euripides Iphigenia in Tauris, wo es von dem alterthümlichen Tempel der taurischen Diana, welcher die Scene bildete, v. 113 heisst:

„Schau zwischen die Triglyphen hin, wo leerer Raum
Den Leib hinablässt."



dass es, als über dem Friese ruhend, nicht nur eine Bekrönung, sondern zugleich und insbesondere einen festen Abschluss der wechselnden Formen des Frieses bezeichnen soll; daher die Architrav-ähnliche Hängeplatte. Bei den Architekturen, welche den Fries nicht kennen, ist die Form der Bekrönung freier, im Aegyptischen z. B. ein grosser Hohlleisten. Die Hängeplatte wird durch eine andre, ungleich schmalere Platte, die um ein Geringes weniger vorspringt, getragen, und diese wiederum durch die Mutulen (Sparren- oder Dielenköpfe) [1]. Dieses letztere Glied mit seinen Tropfen steht übrigens in ähnlichem Verhältniss zu den Triglyphen, wie die Riemchen mit den Tropfen am Architrav. Die untere Neigung der Platten und Mutulen, welche durch die Seitenlinie der letzteren dem Auge überall deutlich vorgeführt wird, — somit nicht als eine Unterschneidung, der etwanigen grösseren Schattenwirkung wegen, zu betrachten ist, — deutet die Neigung des Daches an und befolgt dieselbe Linie, wie die Gesimse des Giebels. Die Bekrönung der Hängeplatte bildet ein Riemen, von einem leicht überschlagenden Gliede, dessen Form eine Blätterverzierung in Anspruch nimmt, getragen. Auch am Kranzgesims unterscheidet sich der schwerere Dorismus von dem leichteren dadurch, dass die tragenden und krönenden Glieder dort bedeutendere Dimensionen im Verhältniss zur Hängeplatte erhalten haben, als hier. Die attischen Gebäude halten auch in dieser Beziehung das edelste Maass.

Auch der Giebel ist, wie der Fries, unter den Baustylen der alten Welt nur dem griechischen eigen, war jedoch auch hier nur bei den heiligen Gebäuden als besondere Zierde angewandt [2]. Wie seine Form im Allgemeinen der griechischen Dachconstruction entspricht, so dient er ebenfalls, und noch mehr wie der Fries, dazu, Werke der bildenden Kunst in sich aufzunehmen: in ihm werden die höchsten Thaten, welche auf die Weihung des Tempels Bezug haben, in grösserem Maassstabe dargestellt, während der Fries mehr untergeordnete Begebenheiten und in kleinerem Maassstabe enthält. So dient das eigentlich architektonische Gerüst des gesammten Aeusseren gewissermaassen nur, um die Bilder und Thaten der Götter und Heroen dem Auge des gläubigen Beschauers hoch über den irdischen Verkehr emporzuheben. Das Gesims des Giebels ist dem horizontalen Kranzgesimse des Gebäudes, mit welchem zusammen es den Rahmen jener Bildwerke ausmacht, nachgebildet: eine hängende Platte mit ähnlicher Bekrönung, doch nicht mit den obengenannten tragenden Gliedern, welche dort durch den Fries motivirt wurden; statt ihrer ist die Platte leicht unterschnitten und, als Träger, mit einem leicht geschwungenen Gliede, am Giebelfelde hinlaufend, versehen. Ueber dem Gesimse des Giebels springt, als oberste Bekrönung des Ganzen, der Rinnleisten (die Sima) empor, ein Glied von verhältnissmässig bedeutender Höhe, jedoch nicht sonderlich ausladend; an den attischen Gebäuden in derselben Gemessenheit gebildet, welche allen übrigen Gliederungen eigen ist, — ein Wulst

[1]) Auch der Ursprung der Mutulen dürfte aus der rohen Construction, die hier Anfangs unbezweifelt von Holz ausgeführt war, herzuleiten und dieselben insofern als die vortretenden Lattensparren zu erklären sein. Doch auch diesen Ursprung erkennt das Auge nicht mehr, und um so weniger, als die Stärke der Hängeplatte geradezu im Widerspruch mit dieser Erklärung steht. — [2]) Ueber die Bedeutung und Bedeutsamkeit des Giebels s. vornehmlich: Bröndsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II, S. 154 ff.



nach Art des Echinus, mit einem Plättchen oder Stäbchen gedeckt, — später eine Welle; an den weicheren ionischen Gebäuden stets ein Karnies. Der Rinnleisten ist stets für eine mehr oder minder reiche Ornamentirung bestimmt; er wird nach den Langseiten zu durch ein freies Ornament, die hervorspringenden Löwenköpfe, abgeschlossen [1]). Ueber der Spitze und den unteren Ecken des Rinnleistens endlich erheben sich, auf besonders angeordneten Basen, frei gebildete plastische Bildwerke, Ornamente oder Statuen, um so die bedeutsamsten Punkte des oberen Schlusses entschieden hervorzuheben. Aehnlicher freigebildeter Ornamentschmuck, wozu die Stirnziegel das Motiv hergegeben, läuft an den Langseiten des Gebäudes über der Hängeplatte, und ebenso auf dem First des Daches, hin. Erst später wurde der Rinnleisten sammt einer Fortsetzung jener Löwenköpfe umhergeführt; letztere dienten sodann zugleich als Abgüsse für das Regenwasser. Die Höhe des Giebels an den attischen Monumenten zeigt wiederum ein bewunderungswürdiges Maass zwischen Würde und Leichtigkeit. —

Während die gesammte Formation des Aeusseren, als aus dem complicirten Verhältnisse von Säulenstellung und Gebälk hervorgegangen, mannigfachen Wechsel und Bewegung zeigte, erscheinen die inneren Theile des Peristyls, der Natur der Sache nach, ungleich einfacher gebildet. Charakteristisch sind hier besonders die den Säulen gegenüberstehenden Anten, die man jedoch nicht als besondere Architekturtheile (als Pfeiler) betrachten darf, sondern nur als die Dekoration der Stirnmauern; der breitere Seitenvorsprung derselben, der jene Ansicht rechtfertigen könnte, wird nur angewandt, wo das Gebälk querüber fortgeführt ist, und dient nur zu einer harmonischen Vermittelung zwischen der Mauer und diesem Gebälk Das Kapitäl der Anten giebt die Gesetze, welche in der Bildung des entsprechenden Säulenkapitäls wirksam waren, mehr als ein heiteres Spiel, und modificirt nach den Verhältnissen eines Wandgesimses, wieder. Wir finden eine dünne Platte als Abakus; darunter, statt des Echinus, dessen gewaltiges Fmporstreben hier auf keine Weise begründet ist, ein überschlagendes, mit Blättern verziertes Glied, welches ein ungemein leichtes und heiteres Tragen andeutet, und unter diesen ein breites, ein wenig über den Stamm der Ante vorspringendes Band, welches die Stelle des Halses vertritt. Aus diesen Gliedern bestehen insgemein die Antenkapitäle an den sicilischen und pästanischen Monumenten, wo sie überdies von schwerer Formation sind. Bei andren eines nicht so gar schweren Dorismus, wie am Tempel von Aegina, zeigt sich an dem oberen Theil des Halses ein etwas vorspringendes Riemchen; bei den attischen zumeist drei, als freie Nachahmung der Riemchen am Säulenkapitäl; zugleich bei diesen eine zierliche Bekrönung des Abakus durch eine kleine Welle. Noch reicher und zierlicher ist das Antenkapitäl am Parthenon ausgebildet; hier findet sich statt jener Riemchen ein Eierstab mit einem Perlenstäbchen. Diese Verdoppelung der tragenden Glieder unter dem Abakus (denn der Eierstab ist eine noch unmittelbarere Nachbildung des Echinus) macht jedoch keineswegs einen schweren Eindruck, da der ganze Obertheil des Antenkapitäles bis an den Hals nur die Stärke des Abakus der Säule erreicht.

[1]) Am Parthenon waren diese Löwenköpfe nicht durchbohrt, dienten also nicht als Wasserabgüsse, sondern sind nur als Ornament zu betrachten. Vergl. Inwood, *the Erechtheion of Athens p. 121.*



Der grosse Tempel von Rhamnus zeigt eine Wiederholung dieser Form; am Tempel der Minerva Sunias erscheint eine Welle mit Herzblättern statt des Eierstabes, was schon als beginnende Ueberfeinerung zu betrachten ist.

Die Anordnung des Gebälkes über der Cellenwand ist sehr verschiedenartig. An den sicilischen und grossgriechischen Monumenten zeigt sich in der Regel der Fries des Aeusseren mit Metopen und Triglyphen wiederholt, was ebenfalls von schwerer Wirkung ist. An den attischen erscheint der Fries ohne Triglyphen, entweder ringsumher, oder an den bedeutendsten Stellen, mit Bildwerk geschmückt. Unter dem Bande des Architravs sind dabei jedoch häufig, in Erinnerung des äusseren Frieses, die Riemchen mit den Tropfen, entweder in den regelmässigen Abständen oder ununterbrochen fortlaufend, als freie Zierde angewandt. Ueber dem Friese zeigen sich verschiedene breite Bänder, unter und zwichen den Deckbalken, welche von Gliedern einer bewegteren Formation geschieden und getragen werden. — Die Deckenbalken, die Deckplatten, die Cassetten sind an ihren oberen Theilen mit einem Viertelstabe in der Gestalt eines Echinus versehen, welcher das Gesetz des Tragens, das hier wiederum entschiedener hervortritt, am bestimmtesten ausspricht.

Ueber das Innere der Cellen wissen wir sehr wenig. Doch kommt dasselbe auch wenig in Betracht, da die gesammte griechische Architektur nur auf die äussere Erscheinung für das im Tempelhofe versammelte Volk berechnet war. Der Hypäthros enthält im Innern wiederum nur ein Aeusseres, einen offenen, mit Peristylen umgebenen Raum, was nothwendig eine ähnliche Formation der Details hervorbringen musste. —

Werfen wir noch einen Blick auf die ionische Ordnung und ihre Durchbildung in den attischen Monumenten. Der weicheren Canellirung im Allgemeinen, der straff gebildeten Basis an den athenischen Gebäuden, die dem Druck der Säule auf den Boden eine zugleich leichte und kräftige Gegenwirkung leistet, ist bereits gedacht worden. Im Kapitäl erscheint der Echinus mehr untergeordnet; statt des unbeweglichen dorischen Abakus sieht man jene reichen Voluten mit ihrem Kanale, die wie ein elastisches Polster zwischen Architrav und Echinus liegen und dem Aufstreben des letzteren einen lebendigen Gegendruck entgegensetzen. Der aktive Theil ist der mittlere Kanal, der sich in einer bestimmten Schwingung gegen den Echinus niedersenkt; seine eigentliche Kraft aber ruht in den Schnecken, die nach Art einer elastischen Feder gewunden sind und aus deren Augen stets neues Leben auszuströmen scheint. An den attischen Monumenten findet sich überall jene untere Schwingung des Kanales; an den kleinasiatischen dagegen selten, ihr Kapitäl ist somit zumeist ohne Ausdruck, und ihre Schnecken erscheinen als ein fast inhaltsloser Schmuck. Die obere Linie des Kanals ist stets in Ruhe, denn hier findet nur die ruhige Einwirkung des Architravs, durch eine dünnere Deckplatte von zierlicher Formation vermittelt, Statt. Am Erechtheum enthalten die doppelrinnigen Schnecken eine Verdoppelung jener höchst belebten Wirkung und demzufolge, um das Uebrige des Kapitäls mit ihrer vergrösserten Gestalt in Harmonie zu setzen, eine reichere Ausschmückung desselben. Merkwürdig sind die ionischen Kapitäle im Tempel von Bassae, wo der obere Saum des Kanals gegen den Architrav hin geschwungen ist; doch sind uns die Kapitäle in einem zu mangelhaften Zustande erhalten (sie waren vermuthlich reich mit metallischem Schmucke versehen), als dass sich aus

dieser Eigenthümlichkeit etwas Bestimmtes über ihre vollständige Wirkung schliessen liesse.

Der Architrav der ionischen Ordnung ist gewöhnlich in drei Bänder getheilt, um so seine Last minder drückend erscheinen zu lassen. Unter seinen Deckgliedern findet sich an den athenischen Monumenten eine Platte, statt deren an den kleinasiatischen, wie schon bemerkt, überall die weichere Hohlleiste erscheint, die keinen so festen Abschluss gegen das vorausgesetzte Bildwerk des Frieses macht. Der Fries der ionischen Ordnung ist ganz für den reichsten Reliefschmuck bestimmt, indem auch die Vermittelung zwischen Architrav und Kranzgesims durch die Triglyphen wegfällt. Das Kranzgesims wird in den athenischen Gebäuden schlicht durch eine Welle und Perlenstab getragen; in den kleinasiatischen Gebäuden sind dieser Glieder von bewegter Formation mehr, und es treten zwischen sie die Zahnschnitte, die schon den Anschein eines willkührlichen Ornamentes haben und durch die Vermehrung dieser verzierenden Theile dem würdiger zu schmückenden Friese bedeutenden Eintrag zu thun.

Die Kapitäle der ionischen Anten sind an den athenischen Gebäuden den reicheren Gesims-Formen der dorischen Ordnung nahe verwandt, indem hier eine ähnliche Uebertragung der Kapitälform höchst schwer und lastend geworden wäre. Statt jenes überschlagenden Gliedes, dessen Blätter-Ornament sehr streng gezeichnet ist, erscheint hier vornehmlich die bewegtere Form einer Welle mit Herzblättern.

Fast insgemein sind in der ionischen Ordnung die Glieder von bewegtem Profil mit sculptirten Ornamenten versehen [1]).

[1]) Indem der Verfasser im Obigen die attischen Gebäude aus dem Zeitalter des Perikles als die edelsten Monumente der griechischen Architektur aufgestellt hat, sieht er sich, um ein Missverständniss zu vermeiden, noch zu einer besondern Bemerkung genöthigt. Die eleusinischen Bauten müssen von diesen ausgenommen werden. Sie gelten nemlich insgemein, seit die Gesellschaft der Dilettanti ihre Reste herausgegeben hat (Alterthümer von Attika, c. II—V), ebenfalls für Denkmale der Blüthezeit griechischer Kunst. Wenn dies nun auch von dem Hauptbau des Ceres-Tempels seine Richtigkeit hat, indem verschiedene Nachrichten (wie oben bereits angemerkt) denselben unter die Staatsverwaltung des Perikles setzen, so berichtet uns wenigstens Vitruv *(l. VII, praef.)* von der prachtvollen Vorhalle desselben, dass sie erst unter Demetrius Phalereus (um 318 v. C. G.) hinzugefügt wurde. Hiemit stimmen auch, nach den geringen Ueberbleibseln zu urtheilen, die flach und geradlinig gebildeten Riemchen an den Kapitälen der Säulen überein. Aber auch die sämmtlichen anderweitigen Vorbauten dieses grossen Heiligthums tragen in der Formation ihrer Details deutlich den Stempel einer späteren Zeit als die des Perikles. Wir betrachten die einzelnen Beispiele.

An den inneren Propyläen besteht die Basis der nach innen vorspringenden Pfeiler aus den unteren Gliedern der attischen Basis, Pfühl und Kehle, darüber ein liegendes Karnies, — eine Verbindung, die eben so weichlich als unorganisch ist. (Eine verwandte Zusammensetzung der Glieder findet sich an dem choragischen Monumente des Lysicrates vom J. 334 v. C. G. unter der Hängeplatte.) Sodann haben die attischen Basen der äusseren Pilaster und Säulen nicht mehr die straffe Form, wie an den athenischen Gebäuden ionischer Ordnung, sondern die spätere, wo die Kehle beträchtlich zwischen die beiden Pfühle zurückgetreten ist und ihnen nicht mehr hinlänglich widerstrebt. Auch die üppig gebildeten Ranken, besonders das vielmalige Auseinanderwachsen der Kelche an den Pilasterkapitälen, scheint der edelsten Kunstzeit nicht mehr angemessen. Andere Fragmente dieser Propyläen, deren ursprüngliche Bestimmung

4. System der Polychromie.

Durch die im Vorigen enthaltenen Bemerkungen sind wir nunmehr in den Stand gesetzt, zu übersehen, wie verschiedenartig sich die griechische Architektur nach den verschiedenen Stämmen, Völkerschaften und Zeiten, wo dieselbe zur Anwendung kam, ausgebildet hat, und wie die edelste Ausbildung an den attischen Gebäuden aus der Zeit des Perikles erscheint. Diese Ansicht gewährt uns zugleich die Ueberzeugung, dass bei einer solchen Verschiedenheit der Formen das schon an sich beweglichere Gesetz der Farbe einem noch grösseren Wechsel unterworfen gewesen sein müsse. Namentlich wird — falls wir die Farbe nicht überhaupt als etwas Gleichgültiges und Zufälliges betrachten — bei den Monumenten des schweren Styles jener Ausdruck einer grösseren Kraftanstrengung auch in stärkeren Gegensätzen der Farbe hervorgehoben sein; wird da, wo eine unverständige, halbbarbarische Zusammenstellung oder wo ein späteres Missverstehen und Spielen mit der Form auftritt, auch in der Färbung eine grössere Willkühr Statt finden; wird endlich in den attischen Monumenten auch in dieser Beziehung wiederum das reinste Maass vorausgesetzt werden müssen. Mit der grössten Vorsicht also und nur in Bezug auf das etwa vorhandene

nicht mehr mit Sicherheit anzugeben sein dürfte, übergehen wir. Die neben dem Bau befindlich gewesene ionische Ordnung führt in mehreren Details, den Basen, der schweren Bekrönung des Architravs u. s. w., zu demselben Resultate. Somit möchte dieses Eingangsthor etwa gleichzeitig mit dem Portikus des Tempels sein.

Noch auffallender ist die Beschaffenheit der äusseren Propyläen, welche eine vollständige Copie der atheuischen enthalten, aber in vielen Details bereits ein bedeutendes Missverstehen ihrer Formation verrathen. So ist der Echinus der Säulenkapitäle nach einer geschwungenen Linie gebildet, die von dem Abakus nur durch einen Einschnitt getrennt wird, — eine Form, die sonst nur aus Fragmenten römischer Kunst bekannt ist. Am nördlichen Portikus sind sodann die Riemchen des Echinus geradlinig geschnitten, auch werden die Dielenköpfe hier von einer Welle getragen, statt der sonst üblichen Verbreitung des Bandes, aus welchem sie vortreten; die Bekrönungen der Antenkapitäle sind roh und willkührlich, ebenso die Bekrönung des Rinnleistens, welcher bereits die Form einer Welle hat. Der obere Pfühl an den attischen Basen der inneren, ionischen Säulen ist schwerfällig canellirt u. s. w. Dazu kommt, dass das Tympanum des Giebels, statt mit Statuen, mit einem Medaillon geschmückt ist, welches das Brustbild eines Hierophanten in Relief darstellt, — ein in jeder Beziehung ungriechischer und nur bei den Römern sich findender Gebrauch; und dass zur Verbindung der Steine, nach Art der Römer, bronzene Klammern angewandt sind, während die athenischen Gebäude aus Perikles Zeit nur eiserne Klammern enthalten. Dies alles deutet auf eine beträchtlich ferne Zeit von der des Perikles, und die Angabe Cicero's: „er höre dass Appius (A. Pulcher, sein Vorgänger im Proconsulat von Cilicien,) zu Eleusis ein Propyläum baue," dürfte nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf dies Gebäude zu beziehen sein. *(Cic. Epist. ad Atticum, l. VI, 1.* Die spätere Angabe über eben diese Unternehmung des Atticus, *ib., l. VI, 6*, enthält keinen bestimmten Widerspruch.)

Auch an dem kleinen Tempel der Diana Propyläa finden sich verschiedene Abnormitäten, die auf eine spätere Zeit deuten, wenngleich andre Details wiederum äusserst geschmackvoll gearbeitet sind. Die rohe Bekrönung der Anten, das geradlinig profilirte, schräg stehende Glied unter den Dielenköpfen, die Formation des Rinnleistens, vornehmlich aber, dass letzterer an den Seiten fortgeführt und doch der Schmuck der Stirnziegel beibehalten ist, u. a. reimt sich nicht mehr mit der Gesetzlichkeit und Strenge, welche aus den ächten Monumenten des perikleïschen Zeitalters spricht.

Gesammt-Princip dürfen wir die farbigen Reste an den Monumenten der verschiedenen Länder berücksichtigen, wenn wir ein System der Polychromie, wie es in der edelsten Entfaltung der griechischen Architektur Statt gefunden haben dürfte, entwickeln wollen; wie unstatthaft das Gegentheil ist, braucht im Einzelnen nicht mehr dargethan zu werden [1]).

Im Allgemeinen leitet uns hiebei der oben dargelegte Grundsatz: dass, wenn nicht auch andre, so doch bestimmt die aus edlem weissem Marmor aufgeführten Gebäude der Blüthezeit Griechenlands (d. h. eben die Mehrzahl der attischen) in ihren Haupttheilen den Stein in seiner eigenthümlichen Farbe gezeigt haben; dass also die Bemalung nur auf untergeordnete Details zu beziehen ist. Wir betrachten nunmehr die einzelnen Ordnungen in dieser Rücksicht.

In der dorischen Ordnung treten uns zunächst zwei verschiedene Formen entgegen, welche ihrer Natur nach auf eine Bemalung Anspruch machen, und ohne eine solche nicht zu verstehen sind. Dies sind die Metopen des Frieses und jenes überschlagende Glied, welches in den verschiedenen Gesimsen angewandt ist.

Die Metopen stellen, wie wir im Vorigen gesehen haben, eigentlich offene Räume dar, um einen Schmuck an Bildwerk aufzunehmen. Da der nothwendige festere Zusammenhang des Gebälkes aber eine massive Ausfüllung dieser Räume gebot, so wurden dieselben mit Platten ausgesetzt, auf welchen der bildliche Schmuck in Relief dargestellt ist. Der Grund dieser Reliefs muss demnach stets durch eine dunklere Farbe bezeichnet gewesen sein, um auf der einen Seite die Triglyphen als die eigentlichen Träger des Kranzgesimses, auf der anderen Seite die Reliefs genügend hervorzuheben. Auch wo letztere nicht vorhanden waren, ist ebenso eine dunklere Farbe in den Metopen vorauszusetzen, deren schwere Fläche sodann jedoch ohne Zweifel durch ein lichter gehaltenes Ornament unterbrochen war. Dorische Friese, deren Metopen, wie so häufig in der modernen Kunst, weder durch Reliefs, noch durch Farbe geschmückt sind, erscheinen nicht nur lastend, sondern die Form der Triglyphen an ihnen auch völlig bedeutungslos. Ueber die Farbe der Metopen an den attischen Monumenten haben wir keine genügende Nachricht, doch lassen überwiegende Gründe einen blauen Anstrich voraussetzen: es ist die Analogie mit den inneren Friesen dieser Gebäude, an welchen die darauf enthaltenen Reliefs durch einen blauen Grund hervorgehoben wurden; ebenso war das Giebel-Tympanum des äginetischen Tempels hinter den Statuen nach übereinstimmenden Nachrichten blau gefärbt. An sicilischen Monumenten findet man zwar rothe Farbenreste auf den Metopen, doch dürfte dies eben als eine besondere Eigenthümlichkeit jener Gegend gelten [2]).

Das in den Gesimsen angewandte überschlagende Glied hat an sich keine Bedeutung, sein Profil drückt auf keine Weise irgend eine selbständige Kraft und Bewegung aus. Aber sehr viele Reste von Farben und leicht eingeritzten Umrissen bezeugen uns, dass dies Glied stets nur auf

[1]) Auf diese letztere Weise verfährt Hittorff in seiner Restauration des Empedocles-Tempels *[Annali dell' inst. di corrisp. archeol. II, p. 263 ff.]*, indem er für jedes einzelne Detail irgend eine beliebige Autorität vorführt, und damit auch das Ganze autorisirt glaubt. — [2]) Bröndsted (Reisen und Untersuchungen in Griechenland, B. II, S. 147) nimmt für den Parthenon eine rothe Farbe der Metopen an, indem er sich auf das allgemeine Zeugniss der Monumente beruft; er scheint jedoch ebenfalls nur sicilische im Sinne zu haben.



eine eigentlich plastische Wirkung berechnet war, dass es mit einer Reihe von Blättern bemalt wurde, welche sich demnach leicht vornüberneigen und als die zierlichen Träger einer drüberliegenden Platte erscheinen. Aus den erhaltenen Farbenresten geht zugleich hervor, dass diese Blätter nicht durch blosse Umrisse, sondern durch wirkliche Bemalung dargestellt wurden.

Finden wir somit zwei verschiedene Formen der Architektur durch bedeutende Farbenanwendung hervorgehoben, so müssen wir zugleich voraussetzen, dass denselben auch eine weitere farbige Vermittelung gegen die grossen farblosen Hauptmassen zugesellt war, da sie ohne eine solche als störende Flecke erschienen sein würden. Auch hier giebt uns der eigenthümliche Charakter verschiedener Details einen nicht gleichgültigen Anhaltspunkt. Jene Glieder nemlich, welche ein geschwungenes Profil haben, sind in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit, vornehmlich wenn sie in längeren Linien fortgeführt werden, nicht leicht zu erkennen; das Auge bemerkt mehr die Art der Schattenwirkung (die übrigens auch nur unter günstiger Beleuchtung wirksam sein kann), als die Linie des Profils. Diese letztere nun dem Auge in jeder Stelle des Gliedes deutlich zu machen, wurde dasselbe mit einem farbigen Schmucke versehen, welcher in seinen Hauptlinien eben jenes Profil wiedergiebt, — im Uebrigen freilich auf künstlerische Weise frei durchgebildet erscheint. Dies sind die Perlen der Rundstäbe, die Eier der Viertelstäbe, die Herzblätter der Wellen, von denen sich im Einzelnen wirkliche Farbenspuren erhalten haben und die nun, in ihrer gegliederten Erscheinung, in eine nahe Verwandtschaft zu jenem überschlagenden Blättergliede treten. Eine weitere Bestätigung für die angegebene Bemalung der Glieder liefert uns die an den gleichzeitigen ionischen und noch mehr an den späteren Monumenten häufig vorkommende plastische Darstellung dieser Zierden [1]).

An den durchlaufenden Bändern zeigt sich zum Theil ein ähnliches Gesetz des farbigen Schmuckes, obgleich hier das Profil leichter erkennbar und der Schmuck mehr als eine an sich willkührliche Zuthat erscheint: dies ist der Mäander, dessen Form ebenso aus rechtwinklig sich brechenden Linien zusammengesetzt ist, wie das Profil des Bandes. Zum Theil aber sind die Bänder auch mit Palmetten-Reihen bemalt, welche das freiste Ornament und zwar insgemein die obere Bekrönung der Massen bilden, wie sie zugleich — an andrer Stelle — auf dem Rinnleisten als die Krönung des gesammten Gebäudes erscheinen.

Die Farbe einer solchen Gliederbemalung — sowohl die etwa vorhanden gewesene Grundfarbe, als die der aufgesetzten Ornamente — zu bestimmen, dürfte bei der höchst geringen Anzahl genauerer Nachrichten sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein; und dies umsomehr, als wir nicht einmal berechtigt sind, einzelne Angaben des noch alterthümlich schweren Aegina-Tempels (das rothe Band über dem Architrav, die blauen Riemchen mit den Tropfen und die rothen Wände der Cella) auf die attischen Monumente zu übertragen. Wir überlassen somit eine Restauration der Art dem Ermessen der Künstler. Wenn wir uns jedoch erinnern, wie

[1]) Andre haben in diesen Zierden der Glieder eine besondere symbolische Bedeutung, welche man traditionell empfangen, gesucht. Aber das Auge weiss nichts von einer solchen Tradition; es empfindet nur die Schönheit der Formen und lässt nur das Gesetz gelten, welches in ihnen selbst ruht und allein ihr Dasein rechtfertigt.



häufig vergoldete metallische Zierden — die Schilde auf dem Architrav und die plastischen Figuren auf den Akroterien — den äusseren Architekturtheilen zugefügt wurden; wenn wir den ausgedehnten Gebrauch berücksichtigen, der in der griechischen Plastik von der Verbindung weisser Stoffe mit dem Golde gemacht ward; so werden wir in den durch Malerei hinzugefügten Zierden das Gold als besonders vorherrschend annehmen dürfen. Hiemit stimmen auch die angeführten vielfach ausgesprochenen Vermuthungen, dass die rothen Farbenspuren der Rest ehemaliger Vergoldung seien.

Die Anordnung des Aeusseren dürften wir uns demnach in folgender Weise denken:

Die Säule in ihrer, zwar gegliederten aber ungetheilten Einheit, — als vollkommen weisse Masse. Ob der Echinus mit Eiern zu verzieren, dürfte schwer zu bestimmen sein; seine Form erscheint als so bedeutend und vorherrschend, zugleich von so geringem Breiten-Durchmesser im Verhältniss zur Gesammtausdehnung des Gebäudes, dass er nicht in Eine Klasse mit den durchlaufenden Gliedern zu setzen ist. Wollte man ihn jedoch als mit Eiern bemalt annehmen, so würde folgerichtig auch dem Abakus eine Verzierung zukommen müssen. Der Architrav zeigt wiederum seine schlichte Masse, dient jedoch als Träger reicher, vergoldeter Weih-Schilde und Inschriften. Das Band über dem Architrav, welches ihn mit dem Fries verbindet, dürfte — in Bezug auf die dunklere Farbe der Metopen — auch gefärbt und mit einem Mäander verziert sein. Die Triglyphen wiederum, als Haupttheile des gesammten Gerüstes, weiss. Das Riemchen darunter, wie es Cockerell wenigstens vom Parthenon angegeben, mit zierlichem hängendem Palmetten-Ornament, welches das Riemchen als eine untere Begränzung oder Besäumung der Triglyphen erscheinen lässt. Die Tropfen vielleicht vergoldet. Das Band, welches das Kopfgesims der Triglyphen bildet, vielleicht mit einem ähnlichen, hier natürlich stehenden, Palmettenornament. Die schmalere Fortsetzung des Bandes über den Metopen wohl nicht weiss, sondern farbig, in einem gewissen Verhältniss zur Farbe der letzteren. (Ein Anstrich desselben wird schon dadurch nöthig, dass die Köpfe der in den Metopen enthaltenen Relief-Figuren oft bis über dies Band emporragen, also ebenfalls durch einen dunkleren Grund gehoben werden mussten.) Das höher liegende Band. aus welchem die Dielenköpfe hervortreten, gefärbt, etwa roth, mit einem unter den Dielenköpfen durchlaufenden Mäander. Die Dielenköpfe vielleicht, wie sich einige Angaben finden, und wie es dann als eine Vermittelung zu der Farbe der Metopen motivirt würde, blau, mit goldenen Tropfen. Das Plättchen, welches die Dielenköpfe tragen und welches unter der Hängeplatte liegt, vielleicht ganz roth, um auf solche Weise den Effekt der weissen Hängeplatte hervorzuheben. Die Bekrönung der Hängeplatte mit zierlichen Blättchen. Aehnlich die Gesimse des Giebels, dessen Tympanum blau zu denken ist, um somit wiederum einen angemessenen Grund für die Statuen des Giebels zu enthalten. Der Rinnleisten weiss, mit einer Palmettenverzierung in Golde, welche schon als freies Ornament die obere Besäumung des Ganzen bildet. Die Akroterien. Stirn- und Firstziegel als freier Schmuck farbig verziert, das Gold aber ebenfalls vorherrschend. - Die Wände der Cella waren, wenn von Marmor, vermuthlich auch weiss. Die Friese für die etwanigen Reliefs blau. Die Antenkapitäle nach den oben gegebenen Principien bemalt, der Hals vielleicht mit einer Palmettenverzierung. Der Stamm der Anten

war schwerlich durch eine Farbe von der Mauer unterschieden, da er, wie bereits bemerkt, nicht als gesonderter Architekturtheil zu betrachten ist. Die anderweitigen Gesimse ebenfalls nach den obigen Principien bemalt; als oberes Hauptglied gewöhnlich ein breites Band mit Palmetten. Die Deckbalken weiss, mit Eierstäben. Der Grund der Cassetten dunkelfarbig mit vorleuchtenden Sternen.

Die äussere Wand der Cella scheint einer von denjenigen Theilen, der zunächst einen vollkommenen Anstrich mit Farbe gestatten mochte; die Säulenstellung musste sodann im Aeusseren um so bedeutender hervortreten. Doch ist es wiederum die Frage, ob man an den Langseiten der peripteren Tempel eben eine solche Wirkung beabsichtigt habe. Im Gegentheil ist es fast wahrscheinlicher, dass man dieselbe auf die schmaleren Hauptseiten, um diese auch hiedurch bedeutender erscheinen zu lassen, beschränkte, indem hier die Tiefe der Vor- und Hinterhalle schon von selbst jenen bedeutenderen Grund bilden musste. Diese Ansicht scheint durch eine Aeusserung Vitruv's bestätigt zu werden, welcher die Säulenstellung als in der Absicht erfunden nennt, um durch das Abstechende der Zwischenweiten dem Gebäude ein stattliches Ansehen zu geben, und zugleich den von Hermogenes zuerst eingeführten Dipteros rühmt, bei dessen grösserer Tiefe des Peristyls die Zwischentiefen bekanntlich von grösserer Schattenwirkung sind. Diese grössere Schattenwirkung konnte aber nicht wohl erstrebt werden, wenn dieselbe schon insgemein durch dunklere Farbe vertreten wurde [1]).

Das Innere der kleinen Tempelcellen mochte sehr verschiedenartig decorirt sein; unter anderm wissen wir namentlich von dem sehr häufigen Schmuck derselben durch wirkliche Gemälde. — Das Innere der Hypäthren nähert sich zwar im Allgemeinen der Anordnung des Aeusseren; doch dürfte hier ein farbiger Anstrich der Wände eher vorauszusetzen sein, da hier ohne Zweifel plastische Kunstwerke mannigfaltiger Art aufgestellt waren, denen ein dunkler Grund günstig sein mochte. Wir erinnern an das, was bereits oben bei Gelegenheit des Tempels von Olympia geäussert wurde [2]). —

In der ionischen Ordnung wird sich im Wesentlichen dasselbe Gesetz, wie in der dorischen, wiederholt haben; auch hier sind die Haupttheile des architektonischen Gerüstes — Säule, Architrav, Hängeplatte — als farblos anzunehmen. Unstreitig wird der Schmuck der Gliederungen auch hier in reicheren Farben ausgeführt worden sein, wie derselbe sich schon häufig, für eine vollere Wirkung des Details, plastisch vorgearbeitet zeigt. Besonders gilt dies von den mannigfaltigen Zierden der Kapitäle, von den Blumen des Halses, von den Säumen, vor Allem aber von den Augen der Schnecken, wo ohne Zweifel Gold als wirksamstes Farbenmotiv eintrat. Der Fries, welcher hier als bedeutendster Schmuck erscheint, muss folgerecht in seiner ganzen Ausdehnung einen farbigen (blauen) Grund gehabt haben. —

[1]) *Vitruv. l. III, c. II.* Vitruv führt zwar noch einen anderen Grund für die Erfindung des Dipteros an, dass nämlich bei der dabei Statt findenden grösseren Breite des Säulenumganges derselbe einer um so grösseren Menschenmenge zum Schutze gegen etwanige plötzliche Regengüsse dienen konnte. Wir müssen indess gestehen, dass ein Grund der Art, der einen Bezug auf das Allerzufälligste nimmt, nicht wohl als bestimmend für die Erfindung eines Kunstwerkes gelten kann. — [2]) S. oben S. 269.

Natürlich wird die Anwendung des farbigen Schmuckes in der Architektur, sofern die Bildung der Form im Ganzen als das Eigentliche und Wesentliche gelten muss, mannigfachen Modificationen unterworfen gewesen, wird dieselbe besonders da, wo ein weniger edles Material einen Stucküberzug nöthig machte, leicht in grösserer Masse vorgekommen sein. Bemerkenswerth ist es aber und als eine besondere Gunst des Schicksals anzusehen, dass gerade Attika, wo der edelste Formensinn sich entwickelte, auch durch das treffliche Material des einheimischen pentelischen Marmors unterstützt wurde. Ueberdies wissen wir, dass man dasselbe oder ein ähnliches kostbares Material auch in ferner gelegenen Gegenden zum Bau der Tempel anwandte.

Von grösserer Bedeutung für den vorliegenden Umstand scheint jedoch die schon angeführte verschiedenartige Entwickelung der griechischen Baustyle. So dürften im Peloponnes auf der einen Seite jener schwerere Dorismus, auf der andren jene von uns so genannten pelasgischen Motive (wir erinnern an die Farbigkeit der architektonischen Ueberreste von Mycenä) auf eine reichlichere Anwendung der Farbe hindeuten. — Noch mehr ohne Zweifel war dies in Sicilien der Fall; wir haben der bedeutenden Ausdehnung dieses Gebrauches an den einzelnen, dort erhaltenen Resten bereits gedacht. — An den pompejanischen Monumenten deutet die Art und Weise ihrer Bemalung schon auf eine direkte Ausartung der Kunst. Denn wenn der untere Theil eines Säulenschaftes verschieden von dem oberen gefärbt wird, so zerstört dies durchaus den Charakter der Säule, der eben in dem einen, ungebrochenen Emporstreben begründet ist. Allerdings hat eine solche Verschiedenfarbigkeit hier ihren guten Grund, indem die meisten dieser mit Stuck bekleideten Säulen, in den Peristylen der Höfe und den Portiken der Märkte, bei dem mannigfachen Verkehr leicht an ihren unteren Theilen verletzt werden konnten, also eine möglichst bequeme Wiederherstellung dieser Theile erforderten. Allein diese auf das Privatleben bezüglichen Umstände finden, so wenig wie der römische Privat-Luxus, Anwendung, wo es sich um die Architektur griechischer Tempel handelt. — An den etruskischen Monumenten endlich mag aus den obigen Gründen ebenfalls reichere Bemalung Statt gefunden haben. Kaum jedoch dürften hier die meist nur auf ebener Wandfläche gemalten architektonischen Zierden einen Schluss auf das System der Tempel erlauben. Wollen wir die blauen Triglyphen jenes Grabes von Corneto gelten lassen, so könnten diese füglich (ebenso wie die an sicilischen Monumenten, falls Hittorff's Angaben begründet sind,) der Aeusserung Vitruv's über die blaue Farbe der Triglyphen zur Seite gestellt werden, wie oben bereits angedeutet wurde.

B. SCULPTUR.

1. Zeugnisse alter Schriftsteller.

Als alterthümliche Merkwürdigkeiten mögen zuerst einige Statuen aus schwarzem Stoffe, von denen uns Pausanias eine Kunde hinterlassen hat, genannt werden. Er erwähnt einer Artemis Diktynnaea bei Ambryssos, die aus schwarzem Stein und im aeginetischen Style gearbeitet war [1]); einer

[1]) *l. X, c. XXXVI, 3.*

Artemis Limnatis in ihrem Tempel bei Tegea aus Ebenholz und in demselben Style[1]; einer Statue des Ajax in seinem Tempel zu Salamis, ebenfalls von Ebenholz[2]. Als namhaftestes Werk dieser Art nennt er eine reiche Statuengruppe im Tempel der Dioskuren zu Argos, wo Alles von Ebenholz, nur an den Pferden einiges Wenige von Elfenbein gearbeitet war, ein Werk des Dipoenus und Scyllis[3]. Es scheint, dass erst in der spätesten Kunstzeit wieder Arbeiten der Art ausgeführt wurden, deren sich Vieles, namentlich die schwarzen Isisbilder, erhalten hat. Dahin gehört auch die Aeusserung des Pausanias, dass man die Statuen des Nil aus schwarzem Stein anzufertigen pflege[4]; sowie jene Statue des berauschten Inders, welche Callistratus beschreibt, und die aus schwarzem, das Weisse der Augen hingegen aus weissem Stein gearbeitet war[5]. Bei den letztgenannten Werken ist allerdings die Schwärze des Stoffes bereits als Nachahmung der natürlichen Hautfarbe, bei den angeführten älteren Werken aber nur als ein besonderer willkührlicher Gebrauch zu betrachten.

Ebenso können auch nur als willkührlicher, durch kein innerliches, wahrhaftes Kunstgesetz begründeter Gebrauch der älteren Zeit, die rothangestrichenen Götterbilder gelten, von denen uns verschiedentlich berichtet wird. Als vollkommen rothe Werke der Art nennt Pausanias ein Paar Bacchusstatuen zu Phelloë und zu Phigalia[6]; ein Paar andre, auf dem Markte von Korinth, an denen jedoch nur die Gesichter roth, die übrigen Theile vergoldet waren[7]. Eines ähnlichen Gebrauchs bei den etruskischen Terracotten gedenkt Plinius[8], und namentlich bezeugt derselbe, dass man zu Rom in früherer Zeit die Statue des capitolinischen Jupiter an Festtagen roth bestrichen habe[9]. Auch Plutarch bestätigt die Allgemeinheit dieser Erscheinung an den älteren Werken[10]. Mögen wir dies nun im Allgemeinen als ein kindisches Wohlgefallen an der rothen Farbe erklären oder mögen wir besondere mystische Gründe darin suchen, jedenfalls dürfen wir aus einer Barbarei der Art keinen Schluss auf die Werke der entwickelten griechischen Kunst machen. Dasselbe gilt von den verschiedenen hölzernen, ehernen und steinernen Götterbildern, die mit wirklichen Kleidungsstücken angethan waren und ihre vollständige Garderobe besassen, in der sie nach Belieben wechselten. Wir lassen somit die schwarzen wie die rothen Bildwerke der älteren Zeit an sich unberücksichtigt und bemerken nur, dass sie im Allgemeinen ein Wohlgefallen an kräftiger und entschiedener Farbenwirkung zeigen.

Wir wenden uns vielmehr zu den Nachrichten über Werke der entwickelteren Kunstperiode und betrachten zuerst diejenigen, welche aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzt waren.

Hieher gehören die Akrolithen, Statuen, deren grösster Theil, soweit die Gewandung reichte, in der Regel aus Holz gearbeitet, vergoldet oder vielleicht bemalt und an denen Kopf, Hände und Füsse von Marmor angesetzt waren. Pausanias, der eine beträchtliche Anzahl derselben anführt, nennt mehrere Male ausdrücklich parischen oder pentelischen Marmor, in andren Fällen den schon oben besprochenen „weissen Stein.“ Wir sehen also zu diesen nackten Theilen ein edles weisses Material verwandt, und

[1] *l. VIII, c. LIII, 5.* — [2] *l. I, c. XXXV, 2.* — [3] *l. II, c. XXII, 6.* — [4] *l. VIII, c. XXIV, 6.* — [5] *Callistr. statuar. c. III.* — [6] *l. VII, c. XXVI, 4; l. VIII, c XXXIX, 4.* — [7] *l. II, c. II, 5.* — [8] *l. XXXIII, c. 36; l. XXX, c. 45.* — [9] *l. XXXIII, c. 7.* — [10] *Quaest. Rom 98.*



müssen jedenfalls voraussetzen, dass dasselbe im Wesentlichen in seiner natürlichen Farbe erschien; es wäre unsinnig gewesen, wenn man an einzelnen Theilen ein andres, und zwar kostbares, Material angefügt und dessen Eigenthümlichkeit wiederum durch einen Farbenüberzug verdeckt hätte. Mehrere dieser Werke mögen in eine frühere Zeit gehören; doch nennt Pausanias unter ihnen eine Minerva Area zu Platäa, die von der Hand des Phidias und eine Ilithyia zu Aegium in Achaja, die von dem Elier Damophon (in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts) gearbeitet war [1]). Vitruv erwähnt eines kolossalen Akrolithen im Tempel des Mars zu Halicarnass, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, von der Hand des Leochares [2]). Ob in späterer Zeit Werke dieser Art ausgeführt wurden, wissen wir nicht. — Dass die Gewandung an diesen Statuen vergoldet war, sagt Pausanias nur an einigen Stellen [3]); bei einer von ihnen, der Statue der Messene zu Messene, nennt er nicht Vergoldung, sondern geradezu Gold [4]). Bei den andern, wo er nur von dem Material des Holzes spricht [5]), müssen wir, wenn nicht auch an Vergoldung, so doch an einen Farbenüberzug denken, da jedenfalls das Holz an sich, in seinem nüchternen, streifigen Aeusseren, in keinem Verhältniss zu dem Charakter des Marmors steht.

Das Elfenbein, welches in seinem weicheren Charakter den zarten Verhältnissen des Nackten noch angemessener erscheint als der Marmor, vertrat in den meisten Fällen die Stelle des letzteren. Pausanias beschreibt namentlich eine Bildsäule der Minerva zu Aegina, an welcher Gesicht, Hände und Füsse von Elfenbein, das Uebrige, wie bei den vorgenannten Werken, von Holz und vergoldet, zugleich auch mit Farben geschmückt war [6]). Letzteres bezieht sich vielleicht auf den bunten Saum des Goldgewandes, wie wir durch die Analogie anderer Stellen und erhaltener Werke zu schliessen berechtigt sind. Noch führt Pausanias ein Paar andre Statuen auf, einen Bacchus im selinuntischen Thesaurus zu Olympia und einen Endymion im metapontischen Thesaurus ebendort, beide als vermuthlich von der Hand des Phidias, an denen dieselben äusseren Theile von Elfenbein waren [7]). Da er hier nicht, wie bei den folgenden Werken, eines besonderen, aus Golde gearbeiteten Gewandes erwähnt, so dürfte auch hier auf Holz, möglicher Weise mit Farben geschmückt, zu rathen sein. Dasselbe vielleicht gilt von der berühmten Statue des Aesculap auf der Burg von Cyllene, einem Werke des Colotes, Phidias Schüler, bei der auch nur des Elfenbeins gedacht wird [8]).

Ungleich häufiger jedoch, als mit vergoldetem Holze, erscheint das Elfenbein mit einem wirklichen Ueberzuge von Goldblech verbunden; in dieser Verbindung der kostbarsten Stoffe waren die berühmtesten Tempelstatuen der Blüthezeit des griechischen Lebens ausgeführt. Schon im frühsten Alterthum war eine Zusammenstellung der Art bei den Griechen beliebt [9]); von dem merkwürdigen Kasten des Cypselus (aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts v. C. G.), der sich im Heräum zu Olympia befand, hat uns Pausanias ein anschauliches Bild hinterlassen [10]). Der Kasten bestand

[1]) *l. IX, c. IV, 1; l. VII, c. XXIII, 5.* — [2]) *l. II, c. VIII.* — [3]) *l. VI, c. XXIV, 5; ib. c. XXV, 4; l. IX, c. IV, 1.* — [4]) *l. IV, c. XXXI, 9.* — [5]) *l. II, c. IV, 1; l. VII, c. XX, 5 ib. c. XXI, 4; ib. c XXIII, 5; l. VIII, c. XXX, 1; ib. 3.* — [6]) *l. VII, c. XXVI, 3* — [7]) *l. VI, c. XIX, 7; ib. 8.* — [8]) *Strabo, l. VIII, c. III, 4.* — [9]) Vergl. u. a. *Homer. Odyss. l. IV, v. 72.* — [10]) *l. V, c. XVII, 3.*

aus Cedernholz und war mit Reliefs, zum Theil desselben Stoffes, zum Theil von Gold und Elfenbein, geschmückt; an einigen Figuren erwähnt Pausanias absichtlich der schwarzen Farbe, was beiläufig dahin zu deuten scheint, dass im Uebrigen das Elfenbein ungefärbt geblieben war. Eine ausgedehntere Anwendung dieser Stoffe konnte indess erst zu der Zeit Statt finden, als durch die Perserkriege den griechischen Staaten grössere Reichthümer zugeflossen waren. Die ältesten chryselephantinen Statuen, deren namentlich gedacht wird, sind eine sitzende Venus zu Sicyon von der Hand des Canachus, eines Zeitgenossen der Siege über die Perser [1]; und eine Diana Laphria auf der Burg von Patrae, von Menaechmus und Soidas, die sich der Zeit nach dem Canachus nahe anschliessen [2]. Vier andre Götterbilder derselben Art, deren Pausanias bei der Beschreibung des Heräum's zu Olympia erwähnt, bezeichnet er als „sehr alt [3].“ Am zahlreichsten finden sich diese, in der Regel colossalen Tempelstatuen zur Zeit des Perikles. Vom Calamis nennt Pausanias einen Aesculap zu Sicyon [4]; vornehmlich aber ist es Phidias, der sich in verschiedenen Werken der Art höchsten Ruhm erwarb. Von ihm werden eine Minerva zu Pellene (als eins seiner frühsten Werke), eine Venus Urania zu Elis, eine Minerva auf der Burg von Elis (diese Statue jedoch zweifelhaft), die Minerva im Parthenon zu Athen und der vielgefeierte Jupiter zu Olympia — wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht glücklich gewesen [5] — erwähnt [6]. — Ueber die Ausführung der beiden letztgenannten Statuen haben wir einige besondere Angaben, die zur näheren Charakteristik des gesammten Kunstzweiges von bedeutendem Interesse sind. Einer Aeusserung Plato's zufolge waren die Augensterne (*τὰ μέσα τῶν ὀφθαλμῶν*) der Minerva des Parthenon nicht von Elfenbein, sondern von Stein, vermuthlich Edelstein [7]. Mit einer solchen Unterscheidung der Augensterne von der übrigen Farbe des Gesichtes stimmt auch der bei andren Bildwerken angewandte Gebrauch überein. Ein colossales elfenbeinernes Auge, welches unter den Trümmern des Minerven-Tempels von Aegina gefunden wurde und wahrscheinlich zu der Tempelstatue gehörte, zeigte den Augenstern um etwas Weniges vertieft, so dass er also ursprünglich mit einem andern farbigen Material ausgefüllt war [8]. Dass das Gesicht im Uebrigen gefärbt war, ist jedoch nicht anzunehmen. Einmal spricht die Analogie der Akrolithen dagegen; sodann der Umstand, dass das Elfenbein an trockenen Orten durch Wasser, an nassen durch Oel frisch erhalten werden musste, was bei einem stärkeren Farbenüberzuge ohne Wirkung gewesen wäre und eine leichtere Färbung bald beeinträchtigt haben würde [9]. Haare und Bart waren vermuthlich,

[1]) *Pausan. l. II, c. X, 4.* — [2]) Ebendas. *l. VII, c. XVIII, 6.* — [3]) *l. VI, c. XVII, 1.* — [4]) *l. II, c. X, 3.* — [5]) *Arriani Dissert. Epict. I, 6.* — [6]) *Pausan. l. VII, c. XXVII, 1; VI, c. XXV, 2; ib. c. XXVIII, 2; l. I, c. XXIV, 5; l. V, c. XI.* U. a. m. Vergl. Völkel: Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia; Quatremère-de-Quinci: *Le Jupiter Olympien;* und den späteren Aufsatz Völkel's: „Ueber den T. und die St. des Jupiter zu Olympia mit Beziehung auf das Werk des Herrn Quatrem. d. Q.“ [Archäologischer Nachlass, I.]. U. A. m. — [7]) *Hippias maj. p. 290, C. ed. St.* — [8]) Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, S. 81, und Schelling's Anmerkung. — [9]) Zwar wird gegen die obige Annahme angeführt [Völkel's Nachlass, S. 92], dass Plutarch *[Pericl. c. 12],* wo er die verschiedenen, durch Perikles beschäftigten Künstler nennt, ausdrücklich der Elfenbeinmaler erwähne. Dies zugegeben, so ist damit der Bezug auf die chryselephantine Minervenstatue immer

wie an andren Bildwerken ähnliche Beispiele vorkommen, vergoldet. Das Goldgewand des olympischen Jupiter war mit Thieren und Lilien farbig verziert [1]), worunter wahrscheinlich (wie u. a. namentlich bei der unten angeführten Juno des Polyclet) eine reich ornamentirte Besäumung zu verstehen ist. — Diese Jupiter-Statue zeigt in der ausführlichen Beschreibung, die uns Pausanias von ihr und ihrer Umgebung hinterlassen hat, eine ungemein reiche Ausschmückung mit verschiedenen Stoffen. Die Viktoria, welche sie in der rechten Hand hielt, war ebenfalls von Gold und Elfenbein; das Scepter in der Linken war mit künstlicher Arbeit aus den mannigfachsten Metallen versehen [2]). Der mit unzähligem Bildwerk prangende Thron war bunt von Gold und Steinen, von Ebenholz und Elfenbein. Doch scheint es, dass die „gemalten Bilder," deren Pausanias unmittelbar nach dieser Angabe erwähnt [3]), nur auf die von Panänus bemalte Brustwehr zu beziehen sind, was bei der Unordnung, die in der ganzen Beschreibung herrscht, auf keine Weise auffallen kann.

Andre chryselephantine Werke jener grossen Kunstzeit, welche noch erwähnt werden, sind: ein Jupiter im Olympieum zu Megara, von Theocosmus mit Beihülfe des Phidias gearbeitet, aber unvollendet; ein Bacchus zu Athen von Alcamenes, dem Schüler des Phidias; der mit Reliefs geschmückte Tisch im Heräum von Olympia, auf den die Kränze der Sieger gelegt wurden, von Colotes; die Juno zu Argos von Polyclet, — das berühmteste Werk dieser Art nächst dem olympischen Jupiter, — deren Gewand mit einer Einfassung von Weinranken versehen war [4]); eine Hebe, ebendaselbst, von Naucydes [5]). Andre, deren Alter nicht näher zu bestimmen ist, sind: ein Aesculap zu Epidaurus von Thrasymedes aus Paros; eine Minerva auf der Burg von Megara; eine Minerva Panachaïs auf der Burg von Patrae; eine Minerva in der Unterstadt von Patrae; ein Bacchus zu Sicyon, neben welchem Bacchantinnen aus Marmor standen [6]).

Auch in der Zeit Alexanders des Grossen fand dieser Kunstzweig eigenthümliche Anwendung. Dies beweisen die chryselephantinen Bildsäulen, die ihn und seine Familie, den Amyntas, Philipp, die Olympias und Euridyce, darstellten und, von der Hand des Leochares gearbeitet, im Philippeum von Olympia aufgestellt waren; die letztgenannte Statue befand sich zur Zeit des Pausanias in dem Heräum [7]). Das Denkmal des Hephästion enthielt unter seinen prachtvollen Zierden ebenfalls Bildwerke aus Gold und Elfenbein [8]). Aehnlicher Zierden, die, um ein Jahrhundert später,

noch nicht ausgesprochen. Aber wir gestehen, dass uns die von Reiske und Facius *[Excerpta, p. 9]* vorgeschlagene Lesart jener Stelle, welche Völkel verwirft: *χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος., ζωγράφοι*, statt der gewöhnlichen: *χρυσοῦ μαλακτῆρες, ἐλέφαντος ζωγράφοι*, in jeder Beziehung besser gefällt, indem die Erweichung des Elfenbeins, um grössere Platten daraus zu gewinnen [ein für die antike Technik sehr wichtiges, gegenwärtig unbekanntes Verfahren], von ungleich grösserer Bedeutung sein musste, als die etwanige Bemalung desselben, wozu überdies jedenfalls nur wenig Hände erforderlich sein konnten. An jenes Rothfärben des Elfenbeins, um es zu einem besonderen Schmucke anzuwenden, dessen Homer *[Il. IV, v. 141]* als eines asiatischen Gebrauches erwähnt, ist bei den angeführten Worten natürlich nicht zu denken. — [1]) *Pausan. l. V, c. XI, 1. Strabo, l. VIII, c. III, 30.* — [2]) S. die treffliche Erklärung Völkel's, Archäolog. Nachlass, S. 30. — [3]) A. a. O. 2. — [4]) *Tertullian. de Corona c. VII, p. 104.* — [5]) *Pausan. l. I; c. XL, 3; ib. c. XX, 2; l. II, c. XVII, 4; ib. 5.* — [6]) *Pausan. l. II, c. XXVII, 2; l. I, c. XLII, 4; l. VII, c. XX, 2; ib. 5; l. II, c. VII, 5.* — [7]) *Pausan. l. V, c. XX, 5; ib. c. XVII, 1.* — [8]) *Diodor. Sic. l. XVIII, 115.*

das grosse Nilschiff des Ptolemaeus Philopator schmückten, ist schon gedacht worden [1]. Etwa in diese Zeit dürften auch die Thüren des Minerventempels von Syracus [2] zu setzen sein, die mit Bildwerken von Gold und Elfenbein versehen waren, und deren Pracht Cicero nicht genug rühmen kann [3]. Spätere Werke dieser Art finden wir nicht weiter erwähnt, bis auf Hadrian, welcher überall wieder auf griechischen Geschmack einzugehen bemüht war, und so auch im Tempel des Jupiter Olympius zu Athen ein chryselephantines Colossalbild des Gottes aufstellen liess [4]. In demselben Sinne war von seinem Zeitgenossen, dem Herodes Atticus, der Tempel des Neptun auf dem korinthischen Isthmus mit einem reichen Weihgeschenke geschmückt worden, einer Quadriga, auf welcher Neptun, Amphitrite und Palaemon standen, und zwei Tritonen neben den Pferden; alles dies von Gold und Elfenbein, doch schon mit dem merkwürdigen Missverstande des Verhältnisses der beiden Stoffe, dass an den Tritonen der Oberkörper von Gold, der Fischschwanz von Elfenbein, an den Pferden nur die Hufe von Elfenbein gearbeitet waren [5]. — Schliesslich ist noch zu bemerken, dass auch ein Beispiel angeführt wird, wo man sich zu einer Statue dieser Art der Zähne des Hippopotamos statt des Elfenbeins bedient hatte; es war eine Statue der Dindymene auf Proconnesus [6]. —

Was die Bildwerke betrifft, welche ganz aus Marmor gearbeitet waren, so finden wir bestimmte Angaben über farbige Zuthat nur in Bezug auf einzelne Theile.

Pausanias führt von Marmorstatuen eine sehr bedeutende Menge auf, an denen er den Stoff ebenfalls als parischen, pentelischen und „weissen“ Stein [7] bezeichnet. Auch hier scheint namentlich die letztere Bezeichnung, ähnlich wie bei der Architektur [8], nicht ohne Bezug auf die Gesammt-Erscheinung der Statue zu verstehen zu sein, was durch verschiedene Umstände noch mehr bestätigt wird. So benennt er bei einer Reihe anderer Werke den Stoff schlechtweg nur als „Stein;“ er musste also bei jenen ein bestimmtes Kriterium haben, was bei einem Farbenüberzuge nicht so leicht zu finden gewesen wäre. So sagt er ausdrücklich, dass die Flussgötter insgemein aus weissem Steine gearbeitet würden, die Statuen des Nil dagegen aus schwarzem [9], was ebenso auf eine in die Augen fallende Beschaffenheit des Stoffes hindeutet. So führt er einige Statuen an, bei denen eine farbige Zuthat eben als besondere Merkwürdigkeit hervorzuheben war: zu Teuthis in Arkadien eine Statue der Minerva, die ein purpurfarbenes Band um den Schenkel trug; und zu Creusis, dem thespischen Seehafen, ein mit Malerei geschmücktes Gypsbild des Bacchus im Besitz eines Privatmannes, das einzig Sehenswürdige an diesem Ort [10]. In einer Stelle bei Lucian ist endlich mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass die bedeutendsten Statuen des Alterthums im Wesentlichen farblos erschienen. Um nämlich eine lebende Schönheit ersten Ranges genügend zu beschreiben, vergleicht er ihre Formen mit denen der berühmtesten Statuen, — der knidischen Venus des Praxiteles, der Venus in den Gärten (zu Athen)

[1] Oben S. 273. — [2] Vergl. oben, S. 290. — [3] *In Verrem II, l. IV de signis, c. LVI.* — [4] *Pausan. l. I, c. XVIII, 6.* — [5] Ebendas. *l. II, c. I, 7.* — [6] Ebendas. *l. VIII, c. XLVI, 2.* — [7] Unter Bildwerken aus weissem Stein erwähnt er namentlich auch der von Praxiteles gearbeiteten Thaten des Hercules, in den Giebeln des Heracleum's zu Theben. *l. IX, c. XI, 4.* — [8] Vergl. oben, S. 270. — [9] *l. VIII, c. XXIV, 6.* — [10] *l. VIII, c. XXVIII, 3; l. IX, c. XXXII, 1.*

von Alcamenes, der lemnischen Pallas und der Amazone des Phidias, der Sosandra des Calamis; — die blühende Farbe aber, für welche an den Statuen kein Beispiel enthalten sei, vermag der Autor nur nach Gemälden zu schildern [1]).

Dass insgemein die Augen an den Statuen gemalt wurden, geht aus einer Stelle bei Plato hervor, wo ein Gleichniss mit den folgenden Worten beginnt: „So wie jemand, der uns Statuen bemalen anträfe und uns tadeln wollte, dass wir nicht auf die schönsten Theile der Figur die schönsten Farben setzen, indem die Augen, die das schönste sind, nicht mit Purpur, sondern mit schwarzer Farbe bezeichnet sein würden u. s. w. [2]).“ — Dass in andren Fällen die Augen aus einem andren Material eingesetzt waren, geht aus dem Umstande hervor, dass sie den Statuen zuweilen entfielen, was dann als eine üble Vorbedeutung angesehen ward [3]). — Hieher gehört auch die Bemerkung, die Pausanias bei Gelegenheit einer Minervenstatue zu Athen (im Tempel des Vulcan am Ceramicus) macht, dass nämlich ihre Augen, sowie die des Neptun, von bläulicher Farbe (γλαυκοὺς) seien [4]). — Die eben angeführte Stelle bei Plato scheint zugleich anzudeuten, dass es Sitte war, auch noch andre Theile der Statuen durch Farbe hervorzuheben; dass dieselben aber vollständig bemalt wurden, ist darin auf keine Weise gesagt.

Dass die Haare der Statuen zuweilen durch gelbe Farbe ausgezeichnet wurden, scheint aus einer Stelle des Tragikers Chaeremon, welche Athenäus [5]) anführt, hervorzugehen. Eine Marmorstatue des Narcissus mit vergoldeten Haaren beschreibt Callistratus [6]).

Purpurfarbige Säume an den Gewändern der Statuen nennt Plinius als eine gewöhnliche Sache [7]).

Noch finden sich einige Aeusserungen Virgil's über den farbigen Schmuck, welcher zuweilen den Marmorstatuen beigefügt wurde. So verspricht, in einer seiner Eclogen, Corydon der Diana eine Statue mit rothem Kothurn zu errichten [8]); so sagt er in einem Epigramm, dass er der Venus eine Statue des Amor mit bunten Flügeln und bemaltem Köcher, wie es Sitte sei, widmen wolle [9]). Plautus spricht von einem schön

[1]) *Lucian. de imaginibus, 5—10* — [2]) *Platon. de republ. lib. IV:* ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθὼν ἄν τις ἔψεγε κ. τ. λ. Vergl. Winckelmann, Geschichte der Kunst, B. VII, c 4, §. 15. Die Herausgeber von Winckelmann's Werken haben zwar [a. a. O. Anm. 808] angenommen, dass hier nur im Allgemeinen von „menschlichen Gestalten,“ nicht von Statuen, die Rede sei; doch ist dagegen von Andren [Völkel, archäol. Nachlass, S. 91, und Herrmann, *de vet. Graec. pictura pariet. p 4*] bereits bemerkt worden, dass der von Schaefer angeführte Grammatiker, auf dessen Worte jene sich stützen — ἄγαλμα καὶ γραφὴν καὶ ἀνδριάντα ἀδιαφόρως — gerade das Gegentheil bezeuge, indem hier ausdrücklich ἀνδριὰς und γραφὴ unterschieden und beide unter der Bezeichnung als ἄγαλμα zusammengefasst werden. Auch Quatremère-de-Quinci *[le Jupiter Olymp. p. 30]* bemerkt schon, dass Plato in der angeführten Stelle als von etwas zu seiner Zeit Gewöhnlichem spreche; so dass schon aus diesem Grunde ein vielleicht ungewöhnlicher Gebrauch des Wortes ἀνδριὰς nicht vorauszusetzen ist. — [3]) Facius *ex Plut. exc p. 222.* — [4]) *l. I, c. XIV, 5.* — [5]) *l. XIII, p. 608.* Vergl. K. O. Müller, in den Nachträgen zu Völkel's archäol. Nachlass, S. 98, nach dessen Lesart die Stelle lautet: „Die Haare aber, wachsfarbig, wie die eines Götterbildes, bewegten sich üppig mit ihren Locken, die durch hochgelben Farbenschmelz gehoben waren, im Winde“. — [6]) *Statuar. c. V.* — [7]) *l. XXXIV, c. IX.* — [8]) *Ecl. VII, v. 31.* — [9]) *Catalecta; VI, 9.*

bemalten Bildwerke [1]), dessen nähere Beschaffenheit jedoch nicht angegeben wird.

Ein Paar andre Stellen griechischer Dichter, welche Raoul-Rochette als weitere Belege für die Anwendung von Farbe in der Sculptur anführt [2]), beruhen auf dem, vornehmlich in poetischer Redeweise, zweifelhaften Gebrauche des Wortes γράφειν, so dass wir sie hier ausser Acht lassen müssen [3]). Jedenfalls enthalten diese Stellen keine näheren Angaben über die Ausdehnung der etwanigen Bemalung.

Am Meisten ist eine Stelle des älteren Plinius in Bezug auf den vorliegenden Gegenstand in Betrachtung gezogen worden. Es ist diejenige, in welcher er von den Leistungen des athenischen Malers Nicias Nachricht giebt und mit den Worten schliesst: „Von demselben Nicias sagte Praxiteles, als er gefragt ward, welche von seinen Marmorarbeiten er am meisten vorziehe: diejenigen, an welche Nicias Hand angelegt. So viel Werth legte er auf seine Bestreichung (*Circumlitio*)! [4])" Die Erklärung dieses letzteren Wortes hat hier besonders mannigfache Auslegungen zu Wege gebracht. Indem man voraussetzte, dass die Stelle des Plinius im Uebrigen ihre Richtigkeit habe, so schloss man, dass billig unter dem Handanlegen eines berühmten Malers etwas Bedeutendes verstanden werden müsse. Die einen erklärten das Wort *Circumlitio* somit als eine Retouchirung der Thon-Modelle des Praxiteles, was man zugleich auf eine geistreiche Weise mit den übrigen Kunstverdiensten des Malers in Verbindung brachte [5]); die andren einfacher, als Bemalung, wobei denn, da man vom Nicias eben mehr als blosse Ornamentirung voraussetzen musste, ein vollständiges, den Gesetzen der Malerei verwandtes Ueberziehen mit Farbe gemeint war [6]). Ohne uns auf die weiteren Gründe für die eine oder andre Ansicht einzulassen, bemerken wir nur, dass bereits von Sillig nachgewiesen ist, dass die Blüthe der beiden genannten Künstler um fünfzig Jahre auseinanderfalle; wesshalb denn Sillig zwei verschiedene Künstler, die Nicias geheissen, und vom Plinius für eine und dieselbe Person gehalten seien, annimmt [7]). Wollen wir jedoch diese Annahme nicht gelten lassen und das späteste Alter des Praxiteles mit der frühesten Jugend des Nicias in Verbindung bringen, so müssen wir gleichwohl jedenfalls zugeben, dass hiemit der Hauptumstand der obigen Untersuchungen verschwindet: Der Nicias, von dem die *Circumlitio* an den Statuen des Praxiteles herrührte, konnte entweder dazumal noch kein berühmter Maler sein, — oder er war es überhaupt nicht; seine Arbeit schlug also, möglicher Weise, nicht in das Gebiet der höheren Kunst. Indem es sodann an weiteren Zeugnissen über ein vollständiges Bemalen der Statuen bei den Griechen mangelt (und gerade bei Praxiteles berühmtester Statue fanden wir ein Zeugniss für das Gegentheil), so scheint es am Gerathensten, bei der *Circumlitio* auf einen andern Gebrauch, dessen Allgemeinheit uns bekannt ist, zu schliessen: auf das enkaustische Ueberziehen der Statuen mit Wachs, wovon uns Vitruv [8])

[1]) *Epidic. A. V, v. 27.* — [2]) *Journal des savans, 1833, Juin, p. 364; 367.* — [3]) Vergl. über dieselben und ähnliche Stellen: Herrmann, *de vet. Graec. pictura pariet. p. 6.* Völkel's archäol. Nachlass, S. 94, und K. O. Müller's Nachträge ebendas. S. 100. — [4]) *l. XXXV, c. XI.* — [5]) Winckelmann, Geschichte der Kunst, B. IX. c. 3. §. 27; und seine Herausgeber: Anm. 557. — [6]) Quatremère-de-Quincy, *le Jupit. Ol. p. 44 etc.* Völkel, archäol. Nachlass, S. 79 ff. Raoul-Rochette, *Journal des savans, 1833, Juin, p. 363.* — [7]) *Catalogus artific. t. Nicias.* — [8]) *l. VII, c. IX.*

und Plinius[1]) ausführliche Nachricht geben. Auf diese Weise ist die obige Stelle auch von Andern schon früher erklärt worden. Dass Praxiteles dabei gerade auf die von jenem Nicias überzogenen Statuen ein grösseres Gewicht gelegt, kann auf verschiedene Weise erklärt werden; vielleicht war es nur ein Bon-mot, dessen Gründe ausserhalb der Beziehungen der Kunst liegen dürften. Bei der Masse von nichtssagenden Kunst-Anekdoten, welche Plinius statt eines wirklichen Kunst-Urtheils zusammengetragen, darf eine solche Ansicht jener Worte nicht weiter befremden.

Die eben angeführte Stelle Vitruv's giebt uns noch einen sehr bedeutsamen Wink über das bei den plastischen Werken angewandte Verfahren. Nachdem er nämlich die Art geschildert, wie man die Wände enkaustisch mit Wachs überziehen müsse, schliesst er mit den Worten: „Gleichwie man bei den nackten Marmorstatuen zu verfahren pflegt[2])." Dass man bei den bekleideten Statuen ein andres Verfahren der Enkaustik angewandt (wie Visconti hieraus geschlossen[3])), ist bei der Einfachheit des von Vitruv beschriebenen Verfahrens nicht wohl denkbar. Wir werden also voraussetzen müssen, dass die Enkaustik überhaupt bei Marmorstatuen nur angewandt wurde, um dem Nackten, als solchem, eine besondere Eigenthümlichkeit — eine grössere Weichheit, wahrscheinlich auch einen wärmeren, ins Gelbliche spielenden Ton, — zu geben. Sehr naheliegend und folgerecht scheint zugleich der Schluss, dass ebendies auch bei den nackten Theilen bekleideter Statuen Statt fand, um sie dadurch schon stofflich von der Gewandung zu unterscheiden, die überdies häufig, wie sich insbesondere aus den erhaltenen Monumenten ergiebt, durch Farbe und Vergoldung von ihnen gesondert ward. Jener weichere und wärmere Wachsüberzug des Marmors führt uns somit wiederum auf den, in der Blüthezeit der griechischen Kunst so häufigen Gebrauch des Elfenbeins zurück, so dass beide Materiale sich in ihrer Erscheinung nunmehr verwandter zeigen, als es ohne ein solches Mittel der Fall gewesen wäre.

Von den Vertheidigern einer bis zur vollkommenen Naturnachahmung gediehenen Polychromie der Plastik wird noch eine besondere Begebenheit in der griechischen Geschichte als Stütze ihrer Ansicht beigebracht. Als die Gallier nämlich Delphi zu plündern kamen, sollen sie das Heer der Statuen auf den Terrassen des Tempels gesehen und sich nicht näher gewagt haben. Sie hielten (so schliesst man) die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrthum möglich, ohne eine grössere Illusion als die ist, die wir der Plastik zutheilen, ohne Farbenillusion? — Indem wir voraussetzen, dass das Factum richtig sei[4]), fällt uns noch ein andres griechisches Geschichtchen ein, das uns auch wohl auf eine andre Erklärung führen könnte. Herodot[5]) und Pausanias[6]) erzählen nämlich eine besondre Kriegslist, deren sich die Phocier einst im Kriege gegen die Thessalier bedienten: Fünfhundert ihrer

[1]) *l. XXXIII, c. VII.* — [2]) *Ut signa marmorea nuda curantur.* — [3]) *Musée Pie-Clém. T. III, p. 36, n 2. ed. Milan.* — [4]) Der Verf. hat die Quelle, aus welcher die obige, von Hrn. Semper mitgetheilte Erzählung geflossen sein dürfte, nicht auffinden können. Sollte sie vielleicht auf einem Missverständnisse beruhen? Unter den Autoren, welche des Einfalls der Gallier erwähnen, berichtet z. B. Cicero *[de divinat. l I, c. 37]* von einem Orakel der Pythia, des Inhalts: dass weisse Jungfrauen das delphische Heiligthum schützen würden. Die Jungfrauen erklärt er jedoch hernach nicht als Statuen, sondern als Schnee. — [5]) *l. VIII*, 27. — [6]) *l. X*, *c. I, 5.*



tapfersten Männer bestrichen sich sammt ihren Rüstungen ganz und gar mit weissem Gypse und rückten zur Nachtzeit, — es war gerade Vollmond, — gegen das Lager der Thessalier an; diese glaubten Gespenster zu sehen und wagten nicht die Waffen zu ergreifen, so dass ein grosses Blutbad unter ihnen angerichtet ward. — Könnte uns diese Geschichte nicht auf die Vermuthung führen, dass die delphischen Statuen vielleicht doch weiss gewesen und von den rohen Barbaren ebenso für eine Geisterwache des Tempels gehalten worden seien? — Wir lassen einen so zweideutigen Beleg für die Polychromie füglich dahingestellt.

Wie die angeführten Stellen von farbiger Zuthat bei den Marmorstatuen dieselbe zum Theil nur als einen besonderen Schmuck erscheinen liessen, so findet sich Aehnliches auch in Bezug auf Bronzewerke. Callistratus beschreibt namentlich einen Orpheus der Art, an dem die persische Kopfbedeckung mit Golde gestickt, das Kleid mit einem goldenen Gürtel zusammengefasst und die Sohlen mit goldenen Rändern geschmückt waren [1]). Lokalfarben des Nackten jedoch anzudeuten — wie es beim Marmor nach Zeugnissen der Schriftsteller und der Monumente in gewisser Weise Statt fand — scheint die Natur des Erzes zu verbieten, die dem Nackten in Stoff und Farbe jedenfalls zu fern steht; und wenn allerdings angeführt wird, dass Silanion, gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, eine sterbende Jokaste mit bleichem Gesichte [Silber mit der Bronze vermischt [2])] und Aristonidas einen reuevollen Athamas erröthend [durch eine andre Versetzung des Metalls [3])] darstellte, so kann dies durchaus nur als eine Ausartung der Kunst betrachtet werden, welche die innerlichsten, ethischen Verhältnisse durch äussere, gewissermaassen symbolische Mittel zur Anschauung zu bringen glaubt. Noch seltsamer klingt die Nachricht von der Statue des Astronomen Berosus mit vergoldeter Zunge [4]).

Ein sehr anschauliches Bild endlich von der untergeordneten Stellung, welche jene Färbungen, Vergoldungen u. s. w. im Verhältniss zu der Sculptur an sich einnehmen, giebt das folgende Gleichniss Plutarch's: — „Es mögen alle die berühmtesten Schauspieler . . . kommen und der Tragödie, gleich einer prachtliebenden Dame, als Haarputzer und Sänftenträger, oder vielmehr wie die Enkausten, Vergolder und Bemaler der Statuen, nachfolgen [5]).“

2. Farbenreste an erhaltenen Monumenten.

Statuen und andre freistehende Bildwerke.

Die farbigen Reste, welche sich an den erhaltenen plastischen Monumenten vorgefunden haben, weisen ebenso im Wesentlichen nur auf eine Bemalung oder Vergoldung einzelner Theile hin. Wir betrachten zuerst

[1]) *Stat. c. VII.* — [2]) *Plutarch, Symposiac. V, q. 1.* — [3]) *Plin. l. XXXIV, c. XIV.* Die zahlreichen Ausdrücke von fleischfarbigem Erz, von erröthenden Wangen u. dergl., die in den Statuen des Callistratus vorkommen, sind nur als rednerische Floskeln zu betrachten, wie sich aus der affektirten Manier, in der die gesammten Beschreibungen abgefasst sind, zur Genüge ergiebt. Auch widerspricht Callistratus sich in dieser Redeweise selbst, wenn er von dem früher angeführten Narciss sagt, dass durch sein Gewand die Leibesfarbe durchschimmere, und wenn er hernach den Stein wiederum als einfarbig benennt. — [4]) *Plin. l. VII, c. XXXVII.* Wir wissen übrigens nicht bestimmt, ob die Statue aus Bronze oder Marmor war. — [5]) *Plut. de gloria Athen. c. VI.*

diejenigen Bildwerke, welche frei für sich und ohne nähere Beziehung auf Architektur (als Fries- oder Giebelschmuck), gearbeitet sind.

Das interessanteste unter diesen ist die alterthümliche herculanische Diana im Königl. Museum zu Neapel, deren doppeltes Obergewand mit einem reich gemalten Saume eingefasst ist: zu unterst ein schmaler goldfarbiger Streif, dann ein breiterer von Purpurfarbe mit weissem Ranken- und Blätter-Ornament und zu oberst wieder ein schmaler Streif von derselben Farbe. Auf diese Weise sondert sich das Obergewand auf's Entschiedenste von den übrigen Theilen der Gewandung ab. Das Haar ist von einer röthlichen Farbe und scheint ursprünglich vergoldet gewesen zu sein [1]).

Eine Reihe andrer Statuen mit vergoldeten und röthlichen Haaren (letzteres ohne Zweifel als Grund einer ursprünglichen Vergoldung) führt Winckelmann an [2]). Die merkwürdigste unter diesen ist die mediceische Venus zu Florenz, deren Haar deutliche Spuren von Vergoldung enthält, sowie auch in den durchbohrten Ohrläppchen ursprünglich ein goldner Schmuck befindlich gewesen sein muss [3]). Ebenso haben sich am Haar und den Augensternen der sogenannten Gruppe des Papirius und seiner Mutter (Orest und Elektra), in der Villa Ludovisi, Spuren von Farbe vorgefunden [4]). Eine jugendliche Dianenbüste im Berliner Museum [5]) lässt gleichfalls noch die dunkler gemalten Augensterne erkennen.

Das gesammte Gewand der berühmten Amazone des Vatikan war ursprünglich mit einem farbigen Anstrich bedeckt, dessen Spuren noch erhalten sind [6]). Dasselbe soll an der Diana von Versailles vor den neuesten Restaurationen bemerklich gewesen sein [7]). Röthliche Farbenspuren zeigen sich ebenso an den Gewändern zweier pompejanischen Statuen zu Neapel, der Livia und des Drusus (bei der ersteren auch am Haar), die man wiederum für die Reste einer verschwundenen Vergoldung anzunehmen geneigt ist [8]).

An der Venus von Arles, an einer Statue des Aesculap und der Colossal-Büste des Otho, die sich im Musée Napoléon befanden, an den beiden grossen Flussgöttern des Vatikan (von denen der eine in Paris zurückgeblieben ist) und an dem Coloss auf Monte Cavallo zu Rom, der dem Phidias zugeschrieben wird, sind gleichfalls Spuren von Farben-Anwendung wahrgenommen worden [9]).

Die Pallas von Velletri (zu Paris), deren Helmzierde ursprünglich besonders aufgesetzt und vermuthlich von Metall war, sowie es auch von dem Speere und der Schaale, die sie in den Händen hielt, vorauszusetzen ist, zeigte nach ihrer Entdeckung (im November 1797) höchst sonderbare Farbenspuren. Fernow berichtet darüber in einem vom 29. December 1797

[1]) *Real Museo Borbonico T. II, tv. VIII.* Vergl. Winckelmann, Gesch. d. K, B I, c. 2, §. 14. Quatremère-de-Quinci, *le Jup. Ol. p. 35.* Raoul-Rochette, *Journ. des savans, 1833, Juin, p. 363.* U. a. m. — [2]) Gesch. d. K. B. VI, §. 12. Auch eine feine Knabenstatue in der Antiken-Gallerie des Berliner Museums [No. 120] zeigt bedeutende Ueberreste von rother Farbe im Haar. — [3]) Vergl. Quatremère-de-Q. a. a. O. *p. 34.* — [4]) v. Stakelberg: der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 80. — [5]) Antiken-Gallerie, No. 31. — [6]) Visconti, *Mus. Pio-Clém. T. II, tv. XXXVIII.* — [7]) Quatremère-de-Q. a. a. O. *p. 55.* — [8]) *R. Mus. Borbon., T. III. tv XXXVII; XXXVIII.* Vergl. L. Goro von Agyagfalva: Wanderungen durch Pompeji, S. 133, 134. — [9]) Quatremère-de-Q. a. a. O. Völkel: archäol. Nachlass, S. 80 f.

datirten Schreiben Folgendes: „Augen und Mund sind sonderbar mit einer schwachen violetten Tinte gefärbt, welche an ersteren nicht allein den Augapfel, sondern auch die Augenlieder und die zwischen diesen und den Brauen befindliche Vertiefung über den Augen einnimmt, und am Munde sind gleichfalls nicht die Lippen allein, sondern auch der ganze Umfang der Oberlippe, von den Mundwinkeln bis an die Nase und ein Theil der Unterlippe mit derselben Tinte gefärbt, die Anfangs, als die Statue aus der feuchten Erde kam, lebhafter gewesen sein mag“ [1]). Diese seltsame Schminke genügend zu erklären, dürfte seine Schwierigkeit haben. Wenn wir jedoch berücksichtigen, dass die Statue, in der mehr absichtlichen als natürlichen Trockenheit ihrer Arbeit, als eine Copie aus der Kaiserzeit nach irgend einem älteren trefflichen Werke erscheint, so sind wir vielleicht berechtigt, jene barbarische Bemalung (die übrigens wohl nicht mehr in ihrem Zusammenhange gesehen ward) als eine Zuthat des italischen Copisten anzunehmen.

Nicht minder seltsam sind auch die Farbenspuren, welche man auf dem capitolinischen Apoll mit dem Greifen wahrgenommen. Hier scheint das Nackte ursprünglich mit einer rothen Farbe bedeckt gewesen zu sein, (Quatremère-de-Quincy meint, man habe damit den rothen Marmor nachahmen wollen), während an dem Gewande, der Lyra und dem Greifen nichts davon zu entdecken ist [2]). Ebenso zeigt sich das Gesicht der Vestalin von Versailles mit einer rothen Farbe bedeckt [3]). Auch diese beiden Fälle können wir nur einer entarteten Kunst zuschreiben.

An verschiedenen Statuen haben sich ferner die Spuren des gelblichen kaustischen Wachsüberzuges deutlich erhalten. Dahin gehört eine Statue der Domitia im Vatican [4]) und ein Kopf der älteren Antonina, den Hirt als früher im Palast Chigi befindlich anführt [5]). Auch am Laocoon und sehr vielen andern Werken ist eine Nachwirkung jenes Ueberzuges zu bemerken [6]).

Augen, die aus edleren Steinen dem Marmor eingesetzt sind, zeigen sich an vielen erhaltenen, meist colossalen Monumenten, oder die gegenwärtig leeren Augenhöhlen deuten auf ein früheres Vorhandensein derselben. In Winckelmann's Geschichte der Kunst wird eine sehr bedeutende Reihe bezüglicher Werke aufgeführt [7]). Doch bemerken die Herausgeber, dass dies in den meisten Fällen, wie sich aus unwiderleglichen Spuren ergebe, ein später hinzugefügter Schmuck sei [8]). Und allerdings deuten auch viele der vorhandenen Werke, welche bei dem Material der eingesetzten Augen nicht selten von den allgemeinen Lokalverhältnissen der

[1]) Der neue Teutsche Merkur, hsgb. von Wieland, März 1798, S. 301. — [2]) Quatremère-de-Q. a. a. O. p. 54. — [3]) *Hist. de l'Académie Roy. des Inscr. et Belleslettres. T. XXIX, p. 168.* — [4]) Visconti, *Mus. Pie-Clém. T. III, pl. V.* — [5]) Böttiger's Amalthea I, S. 287. — [6]) Vergl. hiezu: Fea, *Miscell. filolog. T. I. p. CCn.* — [7]) B. VII, c. 2, §. 18 ff. und die zugehörigen Anmerkungen. Hiezu gehört auch ein colossaler Antinous Agathodämon im Berliner Museum (Antiken, No. 140) mit leeren Augenhöhlen. Eine Anzahl kleiner Hermen in demselben Museum aus Giallo antico und von nicht bedeutender Arbeit, zeigt die Augen um ein Weniges vertieft; an zweien derselben (Köpfen von Faunen, No. 355 u. 356) sind die Augen mit einer weissen Masse ausgefüllt und schwarze Punkte statt der Sterne darauf gemalt. — [8]) Von Andren (S. Feuerbach: der Vaticanische Apollo, S. 214, Anm.) ist der obigen Bemerkung indess entgegengesetzt worden, dass die unreinen Ränder an leeren Augenhöhlen oft noch leichter den barbarischen Händen, welche den Statuen die eingesetzten Augen entrissen, zuzuschreiben sein dürften.

Augenfarbe abweichen, auf eine spätere Entartung der Kunst. Dies beweisen die Onyxaugen, an denen die Pupille weisslich erscheint, die Einfassungen mit Siberblech, um die Augenwimpern anzudeuten. U. s. w. Noch auffallender wird diese Entartung, wenn das Material des Werkes ein dunkelfarbiger Stein ist, der eben gar keine Ansprüche mehr auf ein Verhältniss zu der natürlichen Farbe des Gesichtes macht. So befinden sich z. B. in der Antiken-Gallerie des Berliner Museums zwei (übrigens vortreffliche) Büsten aus grünem Basalt, den Julius Cäsar und den Augustus darstellend [1]), von denen der ersteren Augen aus Alabaster mit vergoldeten Ringen zur Bezeichnung des Sterns, die der andern aus Onyx eingesetzt sind. Hieher gehören auch die Bronzewerke, an denen Lippen, Fingernägel u. s. w. durch Gold oder Silber angedeutet werden [2]). Der Geschmack endlich an den eigentlich sogenannten polylithen Sculpturen, deren Nacktes gewöhnlich aus weissem, die Gewänder aus andersfarbigem, in der Regel buntem Steine bestehen und deren sich in allen Sammlungen zur Genüge vorfinden, ist als ein besonderes Eigenthum der römischen Zeit bekannt [3]). Ebenso die Wahl des rothen Marmors für ganze Statuen (vornehmlich Satyrn), und des schwarzen Marmors, dessen schon oben gedacht wurde.

Noch ist zu erwähnen, dass an einer bedeutenden Anzahl vorhandener Statuen, wie sich aus mannigfachen unzweifelhaften Umständen schliessen lässt, die Attribute aus Metall angefügt waren. Hieher gehören, ausser der schon genannten Pallas von Velletri, der Hadrian, als Mars dargestellt, im Vatikan [4]), der borghesische Fechter, die beiden Victorien im Berliner Museum [5]), und viele Andre, vornehmlich die Tempelbilder der Gottheiten, welche die gewöhnliche Stellung, mit dem Scepter und der Schaale in den Händen, hatten. Merkwürdig scheint unter diesen besonders das noch unedirte Haut-Relief eines Satyrs von griechischer Arbeit und altem Style, welches sich in dem Antiken-Cabinet zu Paris befindet und von Raoul-Rochette beschrieben ist. Die Nebris, die Hörner auf der Stirn und die Ziegenfüsse dieser Figur waren von Metall und ohne Zweifel vergoldet; die Lippen und das Innere des Mundes zeigen Spuren von rother Farbe [6]).

Gleiche Farbenspuren, wie an den oben angeführten Statuen, zeigen sich auch an verschiedenen Reliefs. Dodwell hat deren in Attika entdeckt [7]); im Vatikan befindet sich ein solches aus der römischen Kaiserzeit [8]); ein ebenfalls römisches, auf welchem das Gewand einer Figur roth gefärbt ist, hat Buonaroti bekannt gemacht [9]). U. a. m. Sehr häufig findet sich diese Erscheinung an den etruskischen Reliefs. Unter den Antiken des Berliner Museums bemerkt man mehrere etruskische Sarkophage,

[1]) No. 169 und 170. Nicht minder widerwärtig erscheinen zwei grosse Bacchushermen im hieratischen Style und aus weissem Marmor, an denen das gesammte Auge durch einen dunkleren Stein mit eingekratzten Umrissen des Sternes ausgefüllt ist. Ebendas. No. 379 und 380. — [2]) Vergl. Hirt, Amalthea I, S. 285. Unter den Bronzen des Berliner Museums ist ein Kopf in alterthümlich strengem Style mit Augen von Silberblech. — [3]) Auch in diesen Compositionsweisen bemerkt man Abweichungen von den allgemeinen Verhältnissen der Lokalfarbe; so befindet sich z. B. unter den Antiken des Berliner Museums eine Büste des Vespasian (No. 272), deren Gewand aus Giallo antico, der Kopf aber aus schwarzem Marmor gearbeitet ist. — [4]) *Mus. Pie-Clém. T. II, pl. XLIX.* — [5]) No. 1 und 18. — [6]) *Journal des savans 1833, Juin, p. 362.* — [7]) *Class. tour through. Greece, V. I, p. 343.* — [8]) Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. II, S. 139. — [9]) *Sopra alcune medaglie, p. 447.*

deren Reliefs ursprünglich bemalt waren; an dem einen derselben [1]) haben sich Reste von Blau (vornehmlich auf dem Grunde) und von Roth erhalten.

Bemalte Terracotten findet man ebenfalls in grosser Menge; an den Terracotten-Reliefs des Berliner Museums zeigt der Grund nicht selten blaue Spuren [2]). Ein zierliches Köpfchen aus gebrannter Erde, vermuthlich eine Medusa, mit natürlichen Farben bemalt und die Haare vergoldet, welches in Sicilien gefunden wurde, hat Bröndstedt bekannt gemacht [3]).

Tempel-Sculpturen.

Die Sculpturen, welche mit der Architektur in unmittelbarer Verbindung standen, d. h. an den Friesen und Giebeln sich befanden, und an denen sich Farbenspuren bis auf unsre Zeit erhalten haben, sind folgende:

Tempel des Theseus. An den Reliefs der Friese innerhalb des Peristyls, über Pronaos und Postikum, haben sich deutliche Farbenspuren vorgefunden. Der Grund war blau, die Gewänder zumeist blau (?), grün oder roth [4]). Nach Semper's Bericht hat sich an dem Gewande einer der sitzenden Figuren über dem Pronaos ein reines schönes Rosaroth erhalten [5]). Die Bewaffnungen der Kämpfenden waren vermuthlich von Bronze und vergoldet. Dodwell's Behauptung, dass diese bemalten Reliefs die von Pausanias als im Tempel befindlich erwähnten Malereien des Micon [6]) seien, ist bereits zur Genüge zurückgewiesen worden [7]), so dass demnach aus dieser Ansicht keine weiteren Gründe auf eine vollständig und nach Art der Malerei durchgeführte Farbigkeit der Reliefs zu entnehmen sind.

Parthenon. An den Sculpturen dieses Tempels, vornehmlich an den Statuen der Giebelfelder, entdeckten die Künstler, welche bei deren Abnahme zugegen waren, Spuren von Malerei und Vergoldung [8]). Noch jetzt zeigt das Haar an dem Fragmente des Minervenkopfes vom westlichen Giebel, welches sich im brittischen Museum befindet, deutliche Ueberreste einer rothen Farbe, welche man jedoch ebenso, wie in andren schon angeführten Fällen, für den Grund einer ehemaligen Vergoldung zu halten geneigt ist [9]). Die Augen dieses Kopfes sind leer und deuten somit an, dass auch sie ursprünglich mit andrem Stoffe gefüllt waren [10]). Das Stück des inneren Frieses, welches von Choiseul-Gouffier nach Paris gebracht wurde, zeigte vor seiner Reinigung Spuren von blauer Farbe auf dem Grunde und von Vergoldung an den Haaren; bei andren Stücken hat man Grün an den Hüten einiger Jünglinge bemerkt [11]). Aehnliche Spuren sollen sich auch

[1]) No. 333. — [2]) An mehreren alterthümlichen Terracotten des Berliner Museums, namentlich einem bekannten Kopfe der Juno Lanuvina, sind die Details des Gesichtes — Augen, Lippen, Haare, Schmuck — durch schwarze und rothe Färbung unterschieden. — [3]) Reisen und Untersuchungen in Griechenland, B. II, S. 294, T. XXXIX. — [4]) Dodwell, *Alcuni Bassirilievi della Grecia, p. 6;* und desselben *Class. and topogr. tour, V. I. p. 364.* Ackerblad, *Atti dell' Accademia Rom. d'Archeologia, T. I. P. I, p. 47,* hat nur die allgemeine Angabe, dass die Reliefs bemalt gewesen seien. — [5]) Vorläufige Bemerkungen, S. 48. Ob jene Farbenangaben aber überall die gesammte Gewandung betreffen, oder vielleicht nur auf Säume und dergl. zu beziehen sein dürften, wird leider nirgend gesagt. — [6]) *Pausan. l. I, c. XVII, 2.* — [7]) *Adnotationes ad Pausaniae Graeciae descr. l. l. ed Siebelis.* — [8]) *Clarke's Travels, I, s. II, c. IV.* — [9]) Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 109. — [10]) Visconti, *Mémoires sur les ouvrages de sculpture du Parthénon, p. 19.* — [11]) Millin, *monumens ant. inéd, T. II, p. 48.*

an den in London befindlichen Friesstücken wahrnehmen lassen. An den Bildwerken sämmtlicher Friese, vom Inneren und Aeusseren des Gebäudes, sowie an den Fragmenten der Giebelstatuen bemerkt man endlich eine grosse Menge von Löchern und Vertiefungen, welche deutlich beweisen, dass hier die mannigfachsten Gegenstände aus Metall und ohne Zweifel vergoldet, befestigt gewesen sind: Waffen, Zäume, Ringe, Spangen, Kopfzierden, Scepter und andre Utensilien. So bemerkt man an dem genannten Kopfe der Minerva noch die Spuren, wo der Helm aufsass, auf ihrer Aegis das Loch in der Mitte, wo das Gorgonenhaupt, und in den Ecken derselben andre Löcher, wo die Troddeln oder Schlangen befestigt waren. U. dergl. m. [1]).

Der Apollo-Tempel zu Bassae. An den Reliefs, welche die Friese der hypäthralen Cella schmückten, hat man zwar keine Farbe mehr entdeckt, doch ist deren Anwendung an einzelnen Theilen durch mehrere Umstände glaublich; dadurch nämlich, dass bei einigen Figuren der Schwertriemen fehlt, bei andren der Riemen der Schilde, welche über den Rücken hängen; und dass bei einer der Amazonenfiguren der Rand des Stiefels, welchen die übrigen tragen, nicht plastisch ausgedrückt ist. Einige Schwerter und die Zäume sind ohne Zweifel wiederum aus Metall angefügt gewesen, wie sich auch hier aus den eingebohrten Löchern ergiebt [2]).

Tempel der Minerva auf Aegina. Ueber die Farbenreste, welche an den alterthümlichen, aus feinem parischem Marmor gearbeiteten Giebelstatuen dieses Tempels nach ihrer Aufgrabung gefunden wurden, besitzen wir ebenso ausführliche wie unbefangene Nachrichten. Die Farben, von denen noch Spuren zu entdecken waren, bestanden aus einem dunklen Zinnober-artigen Roth, welches sich besonders gut erhalten hat, und aus einem lichten Blau. Das Tympanum des Giebels war blau, die schmalen Plinthen, auf welchen die Figuren standen, roth [3]). Die Helme zeigten Spuren von blauer Farbe; der Helmbusch oder Haarschweif war roth. Der Helm eines einzelnen Kopfes scheint mit einer netzartig sich überkreuzenden Perlenschnur bemalt gewesen zu sein, wie aus der Verwitterung der Zwischenräume zu ersehen, während jenes Netz, durch die enkaustische Farbe (von der noch blaue Spuren sichtbar waren), reiner erhalten ist. Die Schilde waren von aussen blau angestrichen, bis auf einen Finger breit vom äussersten Rande, wo eine eingeritzte Cirkellinie die Farbe abschneidet; auf dieselbe Art war das Innere der Schilde roth gefärbt. Die Köcher der Pfeilschützen zeigten, der eine Spuren von blauer, der andre von rother Farbe. Die Aegis der Minerva war schuppenartig bemalt. Am Gewande der Minerva fand sich eine rothe Farbenspur, nach der Annahme des Berichterstatters nur der Rest eines unteren Saumes. Die Sohlen waren roth; die Riemen und Bänder, womit dieselben befestigt, waren nicht

[1]) Visconti, a. a. O. p. 8 ff. — [2]) v. Stakelberg: der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 76 und 79. Aus den obigen, sehr geringfügigen Anzeichen schliesst Stakelberg (S. 80), dass ursprünglich das ganze Bildwerk ausgemalt war; und Andre (Völkel, archäol. Nachlass S. 80; Raoul-Rochette, *journ. des sav. 1833, p. 361)* haben gerade diesen Schluss als ein gültiges Zeugniss genommen und darauf weiter gebaut. So ist es freilich leicht, eine polychrome Sculptur, deren Absicht unfehlbare Illusion gewesen wäre, zu erweisen. — [3]) Die Oberfläche der Plinthen ragte jedoch nicht hervor, indem dieselben in die Platten des Gesimses eingelassen waren. S. Cockerell im *Journal of science and the arts, Art. XV, pl. 1, fig.* 2.

plastisch ausgedrückt, somit vermuthlich, da sonst alles Detail des Costüms sehr genau angegeben ist, ebenfalls durch Farbe bezeichnet. Am Nacken fand sich keine Spur von Farbe; doch müssen die Augen und Lippen bemalt gewesen sein, da sie durchgängig rein und wohlerhalten sind, während die übrigen Theile durch den Einfluss der Witterung gelitten haben. An den Augen der Minerva war sogar noch der Umriss des Augapfels und noch ein Hauch von Färbung zu erkennen. An den Köpfen finden sich häufig kleine eingebohrte Löcher, um Haarlocken von Bleidraht (deren eine noch vorgefunden wurde) aufzunehmen; die Haare waren somit ohne Zweifel durchgängig vergoldet. Aehnliche Löcher, die auf metallische Zuthaten deuten, finden sich noch an vielen Stellen der Figuren; der Helm der Minerva ist an seiner ganzen Oberfläche damit übersät. Auf der Mitte ihrer Aegis sind ebenfalls Löcher, die zur Befestigung des Gorgonenhauptes dienten, am Rande Spuren von Bleidraht zum Anheften einer Verzierung. Zugleich waren die Ohren der Köpfe beider Minerven des einen und anderen Giebelfeldes durchbohrt, offenbar um Ringe aufzunehmen, wie solche sich auch an einem dritten weiblichen Kopfe (dessen vormalige Stellung im Tempel ungewiss ist) im Stein gebildet zeigen. An allen Kriegern, mit Ausnahme der Bogenschützen, findet sich ein eingebohrtes Loch auf der rechten Schulter und einige andre unter dem linken Arm nach dem Rücken zu, was auf die Befestigung der Schwertriemen hindeutet. Das ehemalige Vorhandensein der letzteren wird auch durch die bessere Erhaltung der Stellen, wo der Riemen an dem Körper aufgelegen, bestätigt [1]). — Nach diesen Angaben scheint also an den beiden Giebelgruppen des in Rede stehenden Tempels die weisse Farbe des Steins im Wesentlichen vorgeherrscht zu haben: die kämpfenden Heroen, welche sich in beiden Gruppen zu den Seiten der Minerva gegenüberstehen, sind fast sämmtlich nackt, und nur die einzelnen Details, ihrer Wappnung und dergl., zeigen die Spuren von Farbe oder metallischen Schmuckes.

Die Metopen des mittleren Peripteros auf der Burg von Selinunt (nördlich von dem sogenannten Tempel des Empedocles) enthalten einen rothen Grund. An den Reliefs derselben zeigen sich einige Details ebenfalls roth gefärbt, Säume, Riemen, Hals- und Armschmuck und dergl. Auf dem Relief des Perseus erscheint die Minerva mit rothen Säumen, das Zerrbild der Medusa mit rothen Augenkreisen und der Gürtel des Perseus mit rothen Ringen und blauen Punkten bemalt [2]).

Die volscischen, zu Velletri gefundenen Reliefs, welche grösstentheils Kampfspiele darstellen, und ohne Zweifel den Fries eines Gebäudes schmückten, sind in sehr alterthümlichem Style, aus gebranntem Ton, und zeigten, als sie entdeckt wurden, die Spuren einer vollständigen Bemalung. Inghirami giebt dieselbe folgender Gestalt: den Grund blau; die menschlichen Gestalten im Nacken fleischfarben, in der Gewandung weiss und gelb, zuweilen auch roth, die Haare schwarz; die Pferde weiss,

[1]) Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz Sr. K. H. des Kronprinzen von Baiern, §. IX u. a. Ueber die abweichende Angabe in Bezug auf die Aegis, vergl. Schorn, in der Beschreibung der Glyptothek Sr. M. des Königs Ludwig I. von Baiern, No. 60. — [2]) S. vornehmlich: *Sculptured Metopes discovered amongst of the ancient city of Selinus in Sicily by W. Harris and S. Angell, pl. VI—VIII.* Hittorff & Zanth: *Architecture ant. de la Sicile, pl. XXIV, XXV.*

auch braun und schwärzlich; die Wagen gelb, die Waffen und andren Geräthe meist weiss [1]). Doch wissen wir nicht, wie weit diese Angabe begründet ist: die älteren Herausgeber der in Rede stehenden Reliefs benennen dieselben nur im Allgemeinen als bemalt [2]); die neuesten Herausgeber bezeugen, dass keine Farbenspur mehr vorhanden ist [3]).

3. System der Polychromie.

Suchen wir nun aus den Zeugnissen, welche die Schriftsteller des Alterthums und die erhaltenen Bildwerke uns über die Polychromie der Sculptur geben, ein System derselben in Bezug auf die Blüthezeit der griechischen Kunst zu entwickeln, so stellt sich dasselbe in überraschender Einfachheit dar. Es beruht im Wesentlichen darauf: dass die Gewandung von den nackten Theilen des Körpers auf eine bestimmte Weise gesondert werde. Das Nackte wird durch einen Stoff dargestellt, welcher die zartesten Verhältnisse und leisesten Spiele der Form aufs Vollkommenste zu erkennen gestattet: durch Elfenbein oder weissen Marmor, von denen das erste durch seine eigene Natur, das andre vermöge des enkaustischen Wachsüberzuges zugleich eine grössere Weichheit besitzt, welche das Auge noch sanfter von der einen Form zu der andern hinüberleitet, und so das innere Leben, den Zusammenhang in den Formen, noch klarer wiedergiebt. Die Gewandung dagegen, deren eigenthümliche Schönheit in dem anmuthigen Spiele besteht, wie sie in gemessenen Formen den Körper verhüllt und doch dessen freien Organismus wiederum vorherrschen lässt, wird als ein solcher, mehr zufälliger Schmuck schon durch den Stoff unterschieden; und hier tritt denn die Farbe, als ein Schmückendes, in ihr Recht, Gold vornehmlich, welches die gediegenste und machtvollste Farbe ist. Aber das Auge des Menschen, der Brennpunkt, in welchem Gedanken und Gefühle sich am Bedeutsamsten sammeln und aussprechen, ist auf keine Weise in der Form wiederzugeben; hier hat die Natur der Plastik ihre Grenzen gezogen. Und wo jene einzig und allein durch die Farbe wirkt, da musste auch der Künstler ein ähnliches Mittel ergreifen; irgend ein dunkler, leuchtender Stein, irgend ein farbiges Material bezeichnet den Stern des Auges, die Richtung, die Kraft des Blickes. Dann ist auch das Haar durch seine eigenthümliche Beschaffenheit von dem Körper unterschieden; es ist von der Natur dem Menschen als ein Schmuck gegeben und wird als ein Schmuck gepflegt und getragen; daher auch hier die Farbe, die entweder mehr die natürliche Färbung des Haares nachahmt, oder, und zwar am Häufigsten angewandt, zu eben jenem reicher schmückenden Golde wird. Dann tritt noch eine Menge andren Schmuckes hinzu, der bald, wie die bunten Säume der Kleider, die Hauptmassen einfasst und die bedeutendsten Linien hervorhebt; bald, wie die Agraffen, Kopfzierden und dergl., den Blick auf die vornehmsten Stellen hinlenkt; bald, wie die Gürtel, Armspangen u. a., die Hauptheile in zierlichem Spiele leicht unterbricht. Dahin gehören endlich die Attribute der Götter und Heroen, die Waffen der Krieger, die Geschirre der Pferde und dergl. mehr, was Alles in der Kunst nur als der Ehrenschmuck dessen, der es trägt, gelten muss; wobei jedoch zugleich nicht ausser Acht gelassen sein mag, dass diese Zuthaten,

[1]) Inghirami: *Monumenti etruschi, S. VI, tv. T—X, 4.* — [2]) M. Carloni: *Bassirilievi Volsci.* — [3]) *Real Museo Borbonico. T. X, t. IX—XII, p. 13.*



wenn sie von Metall angesetzt wurden, eine grössere technische Bequemlichkeit gewährten, und vieles Schöne und Edle auszuführen erlaubten, was im Stein nicht möglich gewesen wäre. Alles dies mag nun aufs Mannigfaltigste durchgebildet und modificirt worden sein; immer indess erscheint das Wesentliche der Sculpturwerke, und es erscheinen vor Allem die nackten Theile des menschlichen Körpers in jener einfachen Weise ausgeführt, welche dem vollkommensten Genusse der reinen Form kein Hinderniss in den Weg legt [1]).

Für eine Naturnachahmung, welche mit den Formen des Körpers zugleich das gesammte Farbenspiel desselben darzustellen gestrebt hätte, finden wir unter den bedeutenden Leistungen der gesammten griechischen Kunst kein Zeugniss. Auch auf etwanige Bestrebungen der Art in den früheren Perioden der Kunst weist uns nichts zurück: wir haben die schwarzen und rothen Bildwerke alten Styles, die schon in der Farbe von der Natur noch mehr entfernt sind als die späteren, kennen gelernt. Jene alterthümlichen volscischen Reliefs scheinen sich zwar entschieden einer solchen Richtung zuzuneigen; doch genügt es zu bemerken, dass sie — wenn auch wirklich alt und nicht blos alterthümlich — eben volscisch sind und nicht griechisch, und dass vielleicht auch dieser Umstand den Unterschied beider Völker hervorzuheben geeignet sein möchte [2]). — Ein kleiner Schritt zu einer weiteren Naturnachahmung zeigt sich an den Sculpturen des aeginetischen Tempels: an ihnen waren nicht nur die Augen, sondern auch die Lippen bemalt. Aber gerade hier entspricht diese Eigenthümlichkeit der besonderen Entwickelungsperiode, welche durch diese Statuen bezeichnet wird. Es ist in ihnen ein mühsames Ringen, um sich die Erscheinung der Naturformen zu eigen zu machen, ersichtlich; ein Ringen, welches überall in den Verhältnissen der Kunstentwickelung eintritt, wo man zuerst die Nothwendigkeit, die Gesetze der natürlichen Formen zu ergründen und zu erschöpfen, erkannt hat, und welches in dieser materiellen Vollendung auf einige Zeit den höchsten Zweck der Arbeit zu finden glaubt. So konnte man gerade hier leicht auf eine weitere Anwendung natürlicher Färbung im Nackten kommen, und dies um so mehr, als auf der einen Seite hier in den Gesichtern eine grössere Belebung der Formen durch Schule oder Satzung zurückgehalten scheint [3]), auf der andern eben in der Natur auch die Lippen durch eine schärfere Lokalfarbe ausgezeichnet sind. Auffallend ist es allerdings, — nicht dass hier eine solche Farbenanwendung Statt fand, sondern dass man von derselben, unter den eben angegebenen Verhältnissen, keinen ausgedehnteren Gebrauch gemacht hat; und so zeigt sich schon in diesen Statuen jenes Maasshalten der griechischen Kunst, welches wir überall in so hohem Grade bewundern müssen. Als man aber nachmals der Formenbildung Herr und dieselbe nur ein Mittel zur Darstellung höherer

[1]) Auch auf vielen Vasenbildern, sowohl des älteren als des entwickelten griechischen Styles, nimmt man ein dem obigen ähnliches System der Farbengebung wahr. Das Nackte zeigt sich hier durch eine weisse Farbe von der schwarzen oder rothen Gewandung unterschieden und der einzelne Schmuck ebenso durch Weiss angedeutet. Selbst die Theile der Gewandung, Waffen und dergl. werden zuweilen durch verschiedene Farbentöne bezeichnet. — [2]) Ein solches mehr dem Romantischen verwandtes Princip der etruskischen Kunst ist auch schon in andren Beziehungen nachgewiesen worden Vergl. K. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 71. ff. — [3]) Die Starrheit in den Gesichtern der aeginetischen Statuen bei der merkwürdigen Durchbildung ihrer Körperformen ist bekannt.



Schönheit geworden war, so war es auch nicht mehr nöthig, den Mund, dessen Leben und Beweglichkeit die blosse Form zur Genüge darstellt, noch durch Farbe zu bezeichnen; ein Umstand, der zugleich genöthigt haben würde, alle Theile des Körpers, an welchen das Blut gegen die Oberfläche der Haut hervordringt, auf ähnliche Weise zu röthen. Erst später mochte man, vornehmlich in Etrurien, wo dergleichen besonders der Fall zu sein scheint, neben andren alterthümlichen Darstellungsweisen auch eine solche Bemalung der Lippen wieder in Erinnerung gebracht haben, wenn man anders aus den angeführten seltsamen Farbenüberresten, die sich an der Pallas von Velletri vorfanden, einen Schluss der Art machen darf. — Uebrigens ist bei den Sculpturen des aeginetischen Tempels nicht zu übersehen, wie sowohl diese Bemalung der Lippen, als auch insbesondere jener reichere Farbenschmuck an den Waffen zugleich in bestimmtem Verhältniss zu den, wie es scheint, reicher bemalten Theilen des Gebäudes selbst steht.

Ziemlich vollständige Bemalung findet sich zuweilen an kleineren Terracotten, von denen Manches in die Blüthezeit griechischer Kunst gehören mag. Aber diese kleinen Dinge haben mit dem Ernste der höheren Kunst nichts weiter zu schaffen; es sind, mehr oder minder, anmuthige Spiele, in deren besonderer Ausführung eben kein andres Gesetz als das der Willkühr und Laune waltet, und die schon in ihren geringen Dimensionen keine Absicht auf irgend eine Illusion haben können. Gleichwohl jedoch dürfen wir auch aus diesen unbedeutenden Spielen schliessen, dass mit dem Beginn der Entartung, wo die höhere Kunst ihrer Würde vergass und selbst zum Spiele ward, wohl auch an bedeutenderen Werken eine der Natürlichkeit nahekommende Färbung statt gefunden habe; jene erbleichende Jokaste, jener erröthende Athamas verrathen uns schon, wenn beide gleich in Metall ausgeführt waren, dass gewiss auch ähnliche Missbräuche an Marmorbildern vorhanden gewesen sind. Soviel uns indess Beispiele der entartenden Kunst erhalten sind, deuten diese vielmehr nach einer andren Richtung als der der illusorischen Farbenanwendung; es ist in ihnen vielmehr eine übertriebene und im Einzelnen der Naturfarbe widersprechende Bezeichnung jener, durch die Natur besonders ausgezeichneten Körpertheile. Am Widerwärtigsten erscheint dies an den Werken aus Bronze, wo die dunklere Farbe und der sprödere Stoff von der Beschaffenheit des menschlichen Körpers am Entferntesten steht, und einzig dessen Formen widergegeben werden sollen. —

Einem solchen Systeme wie das eben angedeutete, stehen nunmehr auf der einen Seite diejenigen gegenüber, welche in aller Polychromie der griechischen Sculptur irgend einen Rest altüberlieferter Barbarei sehen, auf der andern diejenigen, welche eine vollständige, nach dem Vorbilde der Natur durchgeführte Bemalung behaupten. Die historischen Zeugnisse, aus welchen unsre Ansicht hervorgegangen ist, sind bereits dargelegt; es dürfte dieselbe noch von dem aesthetischen Gesichtspunkte nach beiden Seiten hin zu beleuchten sein.

Was die Ansicht jener Gegner der Polychromie anbetrifft, so ist es zuerst die farbige Darstellung des Auges, an welcher dieselben einen Anstoss nehmen. Hierüber bemerken wir Folgendes. Wenn die plastischen Werke nicht geradehin mangelhaft in Bezug auf eine der wesentlichsten Eigenschaften des menschlichen Körpers: den Blick, erscheinen sollten, so musste, statt jener farbigen Bezeichnung, irgend ein andres Mittel erdacht werden, welches als ein Aequivalent für die Kraft des Auges gelten konnte.

Ein solches scheint in der späteren Zeit der griechischen Kunst wirklich aufgekommen zu sein, wie es, nach dem Vorbilde solcher Werke, bereits von Winckelmann dargelegt wurde. Wir geben diese Darlegung mit seinen Worten: — „Die Augen liegen an idealischen Köpfen allezeit tiefer, als insgemein in der Natur, und der Augenknochen scheinet dadurch erhabener. Tiefliegende Augen sind zwar keine Eigenschaft der Schönheit, und machen keine sehr offene Miene; aber hier konnte die Kunst der Natur nicht allezeit folgen, sondern sie blieb bei den Begriffen der Grossheit und des hohen Styls. Denn an grossen Figuren, welche mehr, als die kleineren, entfernt vom Gesichte standen, würden das Auge und die Augenbraunen in der Ferne wenig scheinbar gewesen sein, da der Augapfel nicht wie in der Malerei bezeichnet, sondern mehrentheils ganz platt ist, wenn derselbe, wie in der Natur, erhaben gelegen, und wenn der Augenknochen eben dadurch nicht erhaben gewesen. Die Kunst ging also hier von der Natur ab, und brachte auf diesem Wege durch die Tiefe und durch die Erhabenheit an diesem Theil des Gesichts mehr Licht und Schatten hervor, wodurch das Auge, welches sonst wie ohne Bedeutung und gleichsam erstorben wäre, lebhafter und wirksamer gemacht wurde“ [1]). — Die Nothwendigkeit einer solchen Bezeichnung also giebt Winckelmann zu; aber wie findet er dieselbe ausgeführt? Durch eine absichtliche (wenn auch mehr oder minder nur geringe) Entstellung der schönen Form, um so eine gewisse malerische Wirkung zu erreichen; durch eine malerische Wirkung, die natürlich nur auf ein besonders einfallendes Licht berechnet sein konnte, und bei einem Wechsel desselben wiederum ganz aufgehoben wurde. — Noch ein andres Mittel ist jene, ebenfalls spätere und namentlich heute vielfach angewandte Weise, die Iris des Auges durch einen eingegrabenen Ring und die Pupille durch einen Punkt anzudeuten. Hier also geradehin eine der Farbe nahekommende Bezeichnung des Augensternes, die aber die Form des Auges an sich zerstört und bei ungünstiger Beleuchtung wiederum mannigfache Missstände hervorbringt. Wie einfach und naturgemäss erscheint gegen beide Weisen jenes ältere Mittel!

Dann ist es die Färbung der Gewänder und der sonstigen Schmucktheile, welche den Gegnern der Polychromie anstössig wird. Hierin scheint uns ein gewisses, der Architektur verwandtes Gesetz zu liegen, welches die verschiedenen Theile des Bildwerkes bestimmt und gleich für den ersten Blick, von einander sondert, während natürlich ihre Gesammteinheit durch die selbständige Masse der Form unverletzt bleibt. Auch diese Sonderung, welche das Verständniss des Ganzen erleichtert, scheint in der späteren Kunstzeit durch einen eigenthümlich berechneten Wechsel von Licht- und Schattenpartieen hervorgebracht zu sein, deren Wirkung jedoch ebenfalls von einer ganz vereinzelten Beleuchtung abhängig sein musste und bereits in das Gebiet des Malerischen streift, während die Plastik eben nur die Form an sich (die natürlich durch Farbigkeit einzelner Theile nicht zerstört werden kann) zum Gegenstande hat. Hieran reiht sich dann von selbst die Farbigkeit der einzelnen, oben angeführten Schmucktheile, in deren Anwendung freilich sowohl ein Maass als ein Uebermaass Statt

[1]) Geschichte der Kunst des Alterth. B. V, c. 5, §. 21. Dass das Angeführte nur von Werken der späteren Kunstzeit gilt, beweist der Augenschein in einer jeden, nur einigermaassen vollständigen Gallerie von Antiken oder Gyps-Abgüssen.

finden kann. Dass im Allgemeinen jedoch nur vom ersteren die Rede sein kann, dürfen wir dem griechischen Geiste des Maasses zutrauen.

Dies führt uns auf den Hauptgrund, welcher den Gegnern der Polychromie entgegenzustellen ist. Wir müssen in der ganzen Anwendung der Farbe, davon wir gegenwärtig kein erhaltenes Beispiel vor uns sehen, dem griechischen Geiste eben vertrauen. Oder sind jene Sculpturen des Parthenon, des Theseus-Tempels u. s. w., die aus Phidias Zeit, vielleicht im Einzelnen von seiner Hand, auf unsre Tage sich erhalten haben, nicht das Würdigste und Herrlichste, was in aller Plastik geschaffen worden ist? Hatten wir, ehe wir sie kennen lernten, ehe sie in Gypsabgüssen über alle Welt verbreitet wurden, einen Gedanken von der unübertrefflichen Vollendung, von der göttlichen Hoheit und Keuschheit, welche allen diesen Gebilden einwohnt? und sollten wir in unserer befangenen Kunstansicht wirklich meinen, dass die Meister, die so Erhabenes schufen, dasselbe wieder durch barbarische Zuthat verdorben haben würden? Gewiss! wir thun gut, wenn wir vor jenen Heroen der Kunst unser Knie in Demuth beugen, wenn wir glauben, wo uns nicht zu sehen vergönnt ward.

Was aber die Meinung der Andren anbetrifft, die eine Bemalung der griechischen Plastik als vollkommene Nachahmung der Naturfarben voraussetzen, so ist hier zu untersuchen, was eine solche Bemalung erreicht haben könnte. Wir betrachten nur den nackten menschlichen Körper, da dieser der eigentlich fragliche Gegenstand ist. Setzen wir hiebei voraus, dass die Griechen Mittel besessen hätten, nicht etwa die Lokalfarben des menschlichen Körpers in ihrem mannigfachen Wechsel auf den Stein zu übertragen (denn dies ist ein Leichtes), sondern auch für alle einzelnen Partieen der Haut, je nachdem ihre Durchsichtigkeit durch Knochen, Sehnen, Adern u. s. w., durch den gesammten inneren Organismus verschieden bedingt wird, vermittelst entsprechender Bereitung und Handhabung der Farben zu modificiren; wie hätten sie zugleich die Wirkung des Lichtes auf die durchsichtige Haut, die verschiedene Wirkung einer veränderten Beleuchtung mit allen ihren durch die Natur des Fleisches bedingten Halblichtern, Reflexen u. s. w. hervorbringen können? Dies ist unmöglich, und in diesem Mangel gerade liegt das Starre, Leblose, Mumienhafte, was alle Versuche der Art als ihren unveränderten Stempel zeigen. An ein Hinzumalen der Lichter und Schatten auf die Statue ist natürlich gar nicht zu denken und bedarf gewiss keiner besonderen Widerlegung. Wollte man jedoch annehmen, dass das Nackte nur durch einen allgemeinen fleischfarbigen Ton bezeichnet gewesen wäre, so ist ebenfalls nicht wohl einzusehen, was ein solches Verfahren bezweckt haben könnte. Es wäre ein charakterloses Mittelding zwischen Naturnachahmung und idealer Darstellung der reinen Form gewesen, was der charaktervollen Kunst der Griechen keineswegs entspricht. Wir werden auch hier auf das einfache Material des Steines und des Elfenbeins für die nackten Theile zurückgeführt. Dass unter diesen Verhältnissen auch nicht eine Nachahmung des Stoffes der Gewandung vorauszusetzen ist, braucht ebenfalls nicht weiter erwiesen zu werden.

So finden wir denn in der Architektur, wie in der Sculptur der Griechen, deren Vereinigung an den grossen Tempelanlagen stets ein grosses Gesammtwerk erscheinen liess, das Gesetz der reinen, einfachen Form allerdings als das eigentliche und bestimmende festgehalten; wir



finden aber zugleich, dass in beiden die Farbe hinzutritt, wo die Form zur vollkommenen Darstellung des Zweckes nicht hinreicht; dass sie vornehmlich da angewandt ist, wo das leichtere Verständniss des Ganzen eine Sonderung und schärfere Bezeichnung der Theile wünschenswerth macht, und dass sie endlich, ihrer Natur gemäss, mannigfach zur weiteren Ausschmückung benutzt wird. Diese Ansicht, die auf gleiche Weise von historischen Zeugnissen wie von den inneren, in der Kunst liegenden Gründen unterstützt wird, dürfte den streitigen Meinungen über Polychromie eine richtige Mittelstrasse bezeichnet haben.

Um dem Leser die Resultate der vorliegenden Forschungen nach Möglichkeit zu veranschaulichen, hat ein Freund des Verfassers, Herr Architekt Strack zu Berlin, es übernommen, die farbige Restauration einer griechischen Tempelarchitektur, nach den angegebenen Principien und mit künstlerischer Consequenz, für das Titelblatt dieser Schrift auszuführen. Man hat sich hiebei die Verhältnisse des Parthenon zum Muster genommen, so wie ebenfalls, was die Sculpturen anbetrifft, einige von den Metopen und die Süd-Ecke vom östlichen Giebel dieses Tempels nachgebildet sind. Da von den Eck-Akroterien bisher nichts entdeckt ist, so hat man diese, nach Bröndsted's Anleitung [1]), als mit Sphinxen geschmückt angenommen; die Stellung der Sphinxe ist dieselbe, wie sie öfters im Alterthum, namentlich auf geschnittenen Steinen, vorkommt, — ihre Formation ist vornehmlich dem Schmucke eines Stirnziegels, welchen ebenfalls Bröndsted mittheilt [2]), nachgebildet. Dass bei den kleinen Dimensionen des Titelblattes und bei der beengenden Technik der farbigen Lithographie Manches mehr angedeutet als vollständig ausgeführt werden musste, wird hoffentlich keinen Anstoss erregen.

II.

NACHTRÄGE.

1851.

Die vorstehende Arbeit war, wie sich aus den Worten der Einleitung ergiebt, gerade in den Tagen zusammengestellt worden, als die Gemüther der Archäologen und der Künstler durch die Frage, ob und wieweit im griechischen Alterthum an den Werken der Baukunst und der Bildnerei farbige Zuthat stattgefunden, in einige Hitze versetzt waren. Ich hatte versucht, durch ruhige Prüfung der Sache und ihrer äusseren und inneren Zeugnisse zu einer thunlichst bestimmten Anschauung zu gelangen. Meine Schrift, die mich in die Mitte führte zwischen die Eiferer für das Weisse und die Eiferer für das Bunte, fand Beifall und Widerspruch; die Widersprechenden warfen mir ein verfrühtes Thun, Systemsucht u. dergl. vor. Indess hat die Schrift doch vielleicht dazu beigetragen, dass das nothwen-

[1]) Reisen und Untersuchungen in Griechenland, B. II, S. 159, Anm. — [2]) A. a. O., T. XLI.

dige Bedingniss, aus der wirren Flut der Einzel-Notizen und Behauptungen zu einem Gesammtresultat zu gelangen, sich umfassender geltend gemacht hat. Wäre ihr spezielles Ergebniss selbst ein verkehrtes gewesen, so würde sie darum noch nicht unbedingt überflüssig gewesen sein.

In den nächsten Jahren nach dem Erscheinen der Schrift, so lange jener Eifer sich, durch allerlei erneute Forschungen und Mittheilungen, noch thätig erwies und bis Andres mich selbst überwiegend auf andre Beschäftigungen führte, habe ich ziemlich sorgfältig nachgetragen, was mir bei eigenen Beobachtungen antiker Denkmäler und in den Angaben Mitstrebender Belehrendes entgegen trat. Ich habe darin manche Bestätigung jenes Systemes, das ich aufgestellt, gefunden und bin im Einzelnen zu mancher Modification desselben genöthigt gewesen. Ich kann aber nicht sagen, dass diese Modificationen die Hauptsache, das eigentlich Wesentliche des von mir aufgestellten Principes berührten. Ich bin durch meine weiteren Beobachtungen nur zu der Einsicht gelangt, der wir uns auch in andern Beziehungen tausendfach bequemen müssen: dass die Dinge im Leben sich nicht immer nach dem Princip, nach der Wesenheit ihres Begriffes, nach dem Ideal gestalten, dass vielmehr Tradition, Gewohnheit, Zufall gelegentlich auch starke Mächte sind.

Indess fühle ich mich jetzt, da ich im Begriff bin, die Arbeit über die Polychromie meinen kleinen Schriften etc. einzuverleiben, doch in einer eigenthümlichen Lage. Sollte ich, was ich nachträglich gesammelt, in den Text hineinarbeiten? sollte ich es hier und dort in die Anmerkungen hinein thun? Beides erschien mir bedenklich. So ungenügend zum Theil die Notizen, auf denen meine Arbeit beruht, dem nachmals vermehrten Vorrath gegenüber sind, so erscheint mir das Ganze, indem ich die Schrift jetzt wieder zur Hand nehme und ihren Inhalt durchgehe, doch zu einer Consequenz gerundet, die zwischen sich nicht wohl etwas Fremdes dulden würde. Ich hätte eben eine völlig neue Arbeit liefern müssen; diese aber hätte einerseits etwas weitgreifende archäologische Studien nöthig gemacht, zu denen ich einstweilen den Beruf in mir nicht fühle; andrerseits tritt mir die alte Arbeit, wie sie in ihrer eigenthümlich abgeschlossenen Richtung da ist, doch auch in einer Berechtigung entgegen, der ich das Leben nicht absprechen mag. Ich wage es also, sie als ein Gegebenes (etwa, als sei sie das Werk eines fremden Autors,) bestehen zu lassen, und ich stelle ihr dasjenige, was mir anderweitig an Nachweisen und Mittheilungen vorliegt und was sich daraus an eigenthümlichen Resultaten ergeben muss, im Folgenden einfach gegenüber.

Zur Architektur.

Was ich an Zeugnissen alter Schriftsteller über die griechische Architektur beigebracht, ist von Chr. Walz in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur, 1837, No. 14, f., einiger Erörterung unterzogen worden. Walz gehörte zu den Freunden des Bunten und hatte mir somit manche Einwürfe zu machen. Ich finde indess nicht, dass diese Einwürfe eine Veränderung in meiner Auffassung des Einzelnen unbedingt nöthig machten. Nur das Eine gebe ich zu, dass ich auf die Stelle bei Vitruv (IV, 2) von den blauen Holzbrettern in der alten Kunst an Stelle der späteren

Triglyphen zu wenig Gewicht gelegt habe. Die seitdem hinzugetretenen vermehrten Nachrichten über das Vorhandensein blauer Farbe an den wirklichen Triglyphen geben auch wohl dieser Stelle eine grössere Bedeutung. Zugleich dürfte hiebei auf eine Stelle jener merkwürdigen Inschrift, welche sich auf die berühmte Skeuothek des Philon im Piräeus bezieht und welche von Ross im Kunstblatt 1836, No. 77, f., bekannt gemacht und besprochen ist, hinzudeuten sein. Hier wird nämlich, unter den vom Bau der Skeuothek zurückgebliebenen Gegenständen, auch ein hölzernes Exemplar einer behufs der Bemalung gefertigten Triglyphe [1]), — vermuthlich ein Modell, wonach die Bemalung und der Preis derselben bestimmt wurde, — angeführt.

Die Schlussfolgerung, die ich aus der Herodotischen Erzählung über das von den Siphniern ertheilte Orakel gezogen (Herod. III, 57), dass nämlich, was in Griechenland aus edelm weissem Marmor erbaut worden, auch im Aeusseren wesentlich als weiss erschienen sei, hat Walz durch Anführung des Berichtes zu entkräften gesucht, den Pausanias (VII, 22, 4) über ein aus „weissem Stein" (Marmor) errichtetes Grabmal bei Tritäa in Achaja macht, an welchem Gemälde von Nicias befindlich waren. Ich sehe indess in diesem Berichte Nichts, was der von mir gegebenen Ansicht widerspräche; das Marmorgrabmal hatte hienach keineswegs einen farbigen Anstrich; die Gemälde an demselben (wir erfahren nicht einmal, an welcher Stelle und in welcher Ausdehnung sie sich vorfanden) waren besondre bildliche Kunstwerke, die mit einer polychromatischen Architektur eben Nichts zu schaffen haben konnten. —

Ueber die Farbenreste an architektonischen Monumenten sind seit dem Erscheinen meiner Schrift mannigfache neuere Mittheilungen gegeben. Zunächst über die der Denkmäler von Athen, namentlich durch H. Herrmann (in der Allg. Bauzeitung, 1836, No. 11).

Hienach waren am Theseustempel der Grund des Giebelfeldes und der Grund der Metopen dunkelbräunlich roth, so auch das Plättchen unter der Hängeplatte und die Tropfen an den Dielenköpfen, wie die an dem Bändchen unterhalb der Triglyphen (die Tropfen doch von etwas hellerem Roth); die Triglyphen dagegen, die Dielenköpfe und das Bändchen unter den Triglyphen (am Architrav) waren blau. Der Grund des inneren, mit fortlaufenden Reliefs versehenen Frieses dagegen war nicht roth, sondern, wie auch schon durch verschiedene andere Berichterstatter angegeben, blau; der Architrav unter diesem Friese ist wohl wieder ungemalt, oder in einem sehr blassen bräunlich rothen Ton, anzunehmen. Warum das letztere, sagt Herrmann nicht [2]). Das Balkenwerk der Kassetten war roth; der oberste Grund desselben azurblau mit roth und goldnen Sternen. Alle Gesimse von Echinus- oder Wellenform, von der des überschlagenden Gliedes und des Rundstabes, an der Kassettirung, an Friesen, Architraven, Anten und Hängeplatten waren in der diesen Formen entsprechenden Weise mit Eierstäben, Blättern, Perlen in scharf von einander abstechenden Farben gemalt; einige der Platten an den inneren Gesimsen auch mit dem Mäander-Ornament. — Ausserdem waren im J. 1835 (nach der Mittheilung von Ross, im

[1]) *Παράδειγμα ξύλινον τῆς τριγλύφου τῆς ἐγκαύσεως.* — [2]) Von Quast, in seiner deutschen Ausgabe des Erechtheions von Inwood, Abth. II, Taf. VI., stellt die Farbe dieses Architravs, der schon in meiner vorstehenden Schrift angegebenen Andeutung Schaubert's folgend, als dunkelbraunroth dar. Die übrigen, auf dieser Tafel gegebenen polychromen Darstellungen folgen zum Theil den Angaben Herrmann's und stimmen im Wesentlichen mit diesen überein.



Kunstblatt, 1835, No. 31), Bruchstücke des über die Giebelfelder gehörigen Simses mit deutlich erhaltener Zeichnung höchst zierlicher Palmetten, deren Farbe sich aber nicht mehr erkennen liess, aufgefunden.

Ueber den Parthenon bemerkt Herrmann ebenfalls, dass die Bemalung hier mit der des Theseustempels am Meisten übereinzustimmen scheine. Wesentlich hervorzuheben ist seine Angabe über dunkelrothe Farbenspuren im Grunde des Giebelfeldes und blaue an den Triglyphen, während sich über die Farbe auf dem Grunde der Metopen nichts angeben lasse. Das Vorhandensein blauer Farbenspuren auf dem Grunde des inneren Peristyls bestätigt L. von Klenze in den „Aphoristischen Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland" (S. 253); auch erwähnt derselbe (S. 254) einer deutlichen blauen Färbung auf dem Grunde der Metopen, was zugleich Serradifalco *(Antichità della Sicilia, II, p.* 28, *f.)* bestätigt [1].

Von den Propyläen der athenischen Akropolis giebt Ross (im Kunstblatt 1836, No. 16) an, dass an ihren Triglyphen blaue Farbe sichtbar sei. Nach Herrmann's Angabe waren diese Triglyphen nur an der Oberfläche blau und in den Vertiefungen dunkelgrün. Das Balkenwerk der Kassetten ähnlich wie beim Theseustempel, doch rothe und blaue Farbe wechselnd und das Ganze minder reich. An den Antenkapitälen die drei Stäbe wahrscheinlich roth mit grünen Zwischenräumen.

Beim Abbruch der Batterie, welche vor den Propyläen aufgerichtet war, sind Baustücke aus Muschelkalk, mit Stuck überzogen, von einem unbekannten dorischen Tempel zum Vorschein gekommen. Darunter das Bruchstück einer Triglyphe, wiederum mit blauer Farbenspur. (Ross, im Kunstblatt 1836, No. 16).

Der aus demselben Abbruch gerettete und wieder aufgerichtete Tempel der Nike Apteros, bekanntlich ein ionischer Bau, hatte die zierlichste Gliederbemalung, wovon aber nur noch die Umrisse erkennbar. (S. das Werk über denselben von Ross, Schaubert und Hansen, Berlin 1839.)

Die am Erechtheum vorgefundenen Spuren, welche das ehemalige Vorhandensein schmückender Zuthat erkennen lassen, deuten vorzugsweise auf goldige Zierden der Art. Nach Herrmann's Bericht sind auch im Grunde der Decken-Kassetten Spuren vorhanden, denen zufolge anzunehmen, dass hier Rosetten von vergoldeter Bronze angeheftet waren. Einige sehr interessante Aufschlüsse geben die Fragmente einer Inschrift, die beim Abbruch der eben erwähnten Batterie gefunden wurden und durch Ross im Kunstblatt (1836, No. 39, f., No. 60), sowie mit näherer Besprechung durch von Quast in seiner deutschen Ausgabe des Erechtheions von Inwood (1840) bekannt gemacht wurden. Es sind die Reste einer Rechnungsabnahme über den Bau. Hieraus geht hervor, dass das Kymation am inneren Architrave, mit Bemalung (enkaustischer Art) versehen war, dass die Schnecken an den Kapitälen vergoldet, für die Bronzen und für den Akanthus in den Kas-

[1]) In der englischen Uebersetzung der auf Architektur bezüglichen Theile meiner Schrift über die Polychromie, von Hamilton, welche sich in den *Transactions of the Institute of british architects of London, Vol. I, part. I.* (1836) befindet, werden, bei Gelegenheit des Parthenon, *Wood's Letters of an Architect* (London, 1828) angeführt, wo sich (Vol. II, p. 252) die Angabe findet, dass am Parthenon nicht nur ornamentistische Malereien überhaupt, sondern deren von zwei verschiedenen Stylen und Daten, eine Malerei über der andern, zu finden seien. Neuere, doch wohl strengere Untersuchungen haben hierüber nichts verlauten lassen.



setten Vorbilder von Wachs gefertigt und die Bildwerke mit Blei angefügt waren. Letzteres scheinen die Bildwerke am Friese gewesen zu sein, dessen Stucküberzug, auf dem hier angewandten grauen eleusinischen Steine (wie schon in vorstehender Schrift angegeben), auf einen farbigen Grund schliessen lässt.

Herrmann erwähnt ausserdem noch eines eigenthümlichen, im Museum des Theseustempels aufgestellten ionischen Kapitäls, welches einfach sculptirt, aber mit zierlicher Gliederbemalung versehen ist. Namentlich ist hier der ungefärbte Kanal der Schnecken von blauen Säumen eingeschlossen, während das Auge der Schnecken roth und grün gemalt ist. Ein andres, ähnlich behandeltes Kapitäl (an der Südostecke des Parthenon gefunden), dessen Zeichnung mir E. Curtius mittheilte, hat, ausser der anderweiten Gliederbemalung, rothe Schneckensäume und an der Stelle des Auges eine goldne Rosette auf blauem Grunde. — Auch bemerkt Herrmann schliesslich, dass einige einzeln stehende korinthische Säulen zu Athen, namentlich die choragischen Säulen am Abhange der Akropolis, an ihren Kapitälen Spuren von Vergoldung zeigen.

Sehr merkwürdig erscheinen endlich gewisse architektonische Fragmente, die an der Südseite des Parthenon, in erstaunlicher Tiefe, mit Asche und angebrannten Holzstücken untermengt, bestimmt unterhalb der Erdschicht, welche sich beim Bau des Parthenon bildete, gefunden sind. Sie rühren hienach von den Heiligthümern her, welche von den Persern zerstört wurden, und gehören somit zu den ältesten bekannten Resten athenischer Architektur. Ross hat darüber im Kunstblatt 1836, No. 16, 24 und 57 näheren Bericht gegeben. Ausser einem Rinnleisten von Marmor mit grünen Palmetten sind es sämmtlich Fragmente von gebranntem Thon mit glasirter Bemalung, Dach- und Stirnziegel und Rinnleisten, verschiedenen Gebäuden zugehörig. Die zum Theil sehr zierlich componirten Ornamente sind zumeist mit gelber oder rother Farbe auf dunkel sepiabraunem Grunde gemalt. Die ganze Behandlungsweise scheint hienach wesentlich von dem Charakter der Ornamentik verschieden zu sein, die in der perikleïschen Zeit vorherrschend wurde.

Diesen Farbenresten über athenische Architekturen dürften zunächst solche anzureihen sein, die sich nicht ganz selten an Grabsteinen finden, wie deren mehrere am Piräeus entdeckt sind. Ross hat darüber im Kunstblatt Mittheilungen gemacht, namentlich in No. 59 des Jahrg. 1838. Die Giebel-artigen Bekrönungen derselben kommen hier besonders in Betracht. Sie haben farbige Gliederzierden, in sehr einfacher Befolgung des allgemeinen Systems, und an den tiefer gearbeiteten (oder auch nur tiefer gedachten) Flächen, vornehmlich des Giebelfeldes, einen dunkleren Grund: theils einen bräunlichen Bolus, theils ein tiefes Blau. An andern Grabsteinen, die das Giebelstück nicht mehr enthielten, hat Ross auf der Längenfläche selbst Theile eines rothen Farbenüberzuges gefunden. Nach der Analogie, — da die Grabsteine mit ihren Giebeln auf die Tempelform als Motiv zurückweisen, — schliesst er hieraus auf einen durchgängigen rothen Anstrich der äusseren Cellenwände, was zunächst wieder dahingestellt sein mag.

Von dem Minerventempel auf Aegina bemerkt Ross (Kunstblatt, 1836, No. 16, S. 61) beiläufig, dass an seinen Triglyphen und an den Tropfen der Dielenköpfe blaue Farbe sichtbar sei. Abel Blouet giebt in dem grossen Werke der *Expédition scientifique de Morée (Vol. III. pl.*

53—57) eine umfassende Darstellung der polychromen Verzierung dieses Tempels, bemerkt jedoch, dass er hierin derjenigen Darstellung folge, welche in dem bemalten Relief, das an der einen Wand des Aegineten-Saales in der Glyptothek zu München angebracht ist und den Tempel in seiner ursprünglichen Ausstattung und Erscheinung vergegenwärtigt, folge. Ausser denjenigen farbigen Zuthaten, die ich bereits in meiner vorstehenden Schrift nach dem Inhalte des Berichts über die Aufgrabung gegeben, sehen wir hier blaue Triglyphen neben ungefärbten Metopen (während das Giebelfeld blau ist), ein über beiden durchlaufendes blaues Band, blaue Dielenköpfe, weisse Tropfen, das Plättchen unter der Hängeplatte weiss, die letztere aber roth mit darauf gemaltem grünem Rankenwerk von alterthümlicher Bildung (dem rothen Bande über dem Architrav entsprechend). Aehnlich auch die innen durchlaufenden Gebälke. Die Cellenmauern, an ihren äusseren und inneren Seiten, durchaus roth. Wesentlich verschieden von dem Charakter dieser Bemalung erscheinen die Firstziegel (aus gebranntem Thon) und die Stirnziegel (aus Marmor), welche, nach dem Muster entsprechender Stücke des Tempels, die in München befindlich sind, mit Palmetten und Voluten-Ornamenten in hellbrauner und dunkelbrauner Farbe auf gelblichem Grunde bemalt sind. Der Katolog der Münchener Glyptothek bemerkt zu jener bemalten Relief-Darstellung: „man sei hierin so gewissenhaft gewesen, dass man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt habe, wenn die unläugbare Erforderniss zur Harmonie des Ganzen einen Zusatz erfordert hätte.“ Doch giebt der Baumeister der Glyptothek selbst, L. von Klenze, in seinen 1838 erschienenen „aphoristischen Bemerkungen“ etc. (S. 179), die Bemalung des Tempels wieder in Etwas verschieden an, indem er von der Hängeplatte nicht bemerkt, dass sie einen rothen Grund habe, sondern dass sie in der Vorderansicht mit roth und blauen runden Mäandern und anderem Schmucke geziert gewesen sei, und indem er den Metopen eine gelbe, den Kanälen der Triglyphen aber eine zinnoberrothe Farbe zutheilt [1]. —

Ueber die Farben an sicilischen Monumenten sind durch Serradifalco (in den *Antichità della Sicilia)* einige weitere Notizen gegeben.

Der von Hittorf sogenannte, halb ionische Tempel des Empedokles auf der Burg von Selinunt — dem westlichen Hügel von Selinunt — wird nach Serradifalco (Vol. II, t. VI, VII.) zu einem kleinen einfach dorischen Bauwerk mit zwei Säulen in Antis, in seinen Formen schon eine etwas spätere Zeit bezeichnend. An seinem Gebälke sind die durchlaufenden Bänder meist roth; die Dielenköpfe, die Triglyphen nebst dem über ihnen hinlaufenden Bande und die Riemchen über den Tropfen des Architravs blau; die Schlitze der Triglyphen schwarz; die sämmtlichen Tropfen weiss;

[1]) Nachträglich ist hier einzureihen, dass — was die griechischen Monumente Klein-Asiens betrifft — die neueren Entdeckungen in Lycien auch einige, wiewohl nur geringfügige Beiträge zur Bemalung der Architektur geliefert haben. Diese betreffen besonders das, jetzt im brittischen Museum befindliche ionische Heroum von Xanthus. E. Falkener giebt hievon, im *Museum of classical antiquities*, 1851, Heft III, S. 282, die zierliche Dekoration der Kassettendecke. Auf dem Grunde dieser Kassetten sind noch die, mit rother Farbe gezeichneten Umrisslinien eines saubern Palmetten- und Blumenwerkes vorhanden, sowie auch andres Ornament, dessen Farbe aber nicht mehr zu erkennen. Von den Säulenkapitälen bemerkt Falkner, dass der Kanal der Volute durch eine Farbenlinie bezeichnet sei.

im Uebrigen der Grund des Stucküberzuges durchgehend, auch in den Metopen, gelblich weiss.

An dem mittleren Peripteros auf dem westlichen Hügel von Selinunt, nördlich von dem oben genannten Tempelchen, — dem alterthümlichsten der dortigen Tempel, — bestätigt Serradifalco (II, p. 29, t. XXV ff.) den rothen Grund der Metopen. Ebenso L. von Klenze, in seinen „aphoristischen Bemerkungen“ etc. S. 254.

Am Peripteros auf der Südseite des östlichen Hügels, — demjenigen unter den selinuntischen Tempeln, welcher der Architektur der griechischen Blüthezeit am meisten entspricht, war nach Serradifalco (II, p. 28) das Band des Architravs roth, die Triglyphen blau mit schwarzen Schlitzen, die Riemchen über den Tropfen blau. Zugleich soll aus verschiedenen Fragmenten mit Bestimmtheit hervorgehen, dass auch die Metopen einen blauen Grund hatten. Abweichend von dem Uebrigen erscheinen einige architektonische Details aus gebrannter Erde, die am Posticum des Tempels gefunden wurden; sie sind mit schwarzen und braunrothen Verzierungen auf gelbem Grunde bemalt, z. B. mit einem doppelten, durcheinander geschlungenen Mäander, dessen eine Linie schwarz, die andre braunroth ist.

Zu Agrigent war der sogenannte Herkulestempel (nach Serradifalco, III, t. XVII.) mit einem rothen Plättchen unter der Hängeplatte und einem rothen Bande über dem Architrav versehen, während die Dielenköpfe und die Riemchen am Architrav blau, die Tropfen scheinbar weiss waren. Ueber Triglyphen und Metopen wird nichts gesagt.

An dem sogenannten Tempel des Castor und Pollux zu Agrigent verhielt sich die farbige Zuthat ganz ähnlich. [Serradifalco, III, t. XXXVI] [1]).

Ein mit Farbe geschmücktes Architekturstück von sehr eigenthümlichem Interesse, in einem der Felsengräber der Cyrenaïca befindlich, ist bereits vor geraumer Zeit durch Pacho bekannt gemacht worden (in seiner *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque etc.* 1827, *p.* 377, *pl. LIV*). Es ist ein dorischer Fries, der, wie es scheint, die Bekrönung eines aus dem Felsen gehauenen Sarkophages bildet. Die geradlinig geschlossenen Triglyphen, die nicht cylindrisch sondern kubisch gebildeten und mit den Riemchen in derselben Vorderfläche liegenden Tropfen, die Anordnung einer flachen, streifig verzierten Hohlkehle über den Metopen dürften hier auf spätest griechische Zeit schliessen lassen. Die Triglyphen haben eine, nicht dunkle, weich grüne Färbung, ebenso wie das über ihnen durchlaufende Band und die Riemchen mit den Tropfen, während jene Hohlkehle ein etwas dunkleres, mehr bläuliches Grün zeigt. Ein Bändchen über dieser Kehle und das unter den Triglyphen durchlaufende Band sind roth gefärbt. In den Metopen befinden sich Malereien auf lichtbläulichem

[1]) Hittorff hat, wie ich hinzufügend bemerke, in seinem neuen Werke über polychrome Architektur, *„Restitution du temple d'Empédocle* etc., 1851, über welches der folgende Abschnitt einiges Nähere bringen wird, noch ein Paar interessante dorische Kranzgesimse mitgetheilt. Sie sind auf pl. IX seines Werkes enthalten. Das eine (Fig. 1—3) ist ein, im Museum von Selinunt befindliches Kranzgesims, mit einem Rinnleisten in der Form der Hohlkehle. Der Hauptton desselben ist hell gelblich, mit rothen Zwischenbändern, farbigen Blattgliedern und weissen Dielenköpfen und Tropfen. Das andre (Fig. 4—6), dessen Rinnleisten die Wellenform hat, ist zu Pozzuolo gefunden. Der Gesammtton erscheint hier tiefer gelblich; die Zwischenbänder sind ebenfalls roth, die Dielenköpfe und Tropfen blau.

Gründe. Die sehr interessanten Gegenstände dieser Malereien stellen Scenen aus dem Leben einer schwarzen Sklavin vor, die, wie es scheint, sich eigenthümlicher Gunst von Seiten ihres Herrn zu erfreuen hatte. —

Bei Aufzählung der Denkmäler mit Bezug auf die in der vorstehenden Schrift erwähnten ist schliesslich noch zu bemerken, dass jene angebliche Entdeckung von farbigen Spuren an der Trajanssäule zu Rom bereits sehr bald nach den darüber gemachten Veröffentlichungen auf das Entschiedenste bestritten worden ist. Morey, der selbst an den desfallsigen Untersuchungen Theil genommen, hat schon im Bulletin des archäologischen Instituts vom März 1836, S. 39, erklärt, dass, was man für grüne Farbe gehalten, nur von der oben auf der Säule befindlichen Bronze herrühre, und dass von blauer oder sonst einer Farbe gar nichts zu sehen gewesen sei.

Ehe ich nun aus den hier gegebenen Einzelnotizen eine Summe und erneute Anschauung für das Gesammtwesen der griechischen Architektur zu gewinnen suche, muss ich vorerst nochmals auf jene Behauptung zurückkehren, der zufolge die griechischen, und namentlich die athenischen Baudenkmäler ganz mit Farbe bedeckt gewesen seien, und die sich besonders auf die gegenwärtig goldröthliche Farbe des Marmors der athenischen Monumente stützt [1]). Am Triftigsten ist diese Ansicht, wie es mir scheint, durch Wiegmann, in seiner Schrift „über die Malerei der Alten“ (1836, S. 126 ff.) widerlegt worden. Wiegmann erwähnt der grossen Ausdehnung jener röthlich gelben Farbe, die durchgehend an alten Bauwerken der südlichen Gegenden und z. B. nicht blos am Colosseum zu Rom, sondern auch an den Aquäducten der römischen Campagna gefunden werde, wo natürlich aller Gedanke an Färbung wegfalle. Der Beginn dieses Farbenanfluges finde sich auch an den südlichen Bauwerken des Mittelalters bis herab zu den Colonnaden von St. Peter in Rom. Ebenso erscheine dieselbe glühende Färbung an den drei Tempeln von Pästum, wo wieder andere Gründe gegen die Annahme einer ehemaligen Färbung sich geltend machten. Jetzt offenliegende Flächen der Quader nämlich, die, als die Gebäude noch unversehrt waren, im Innern der Mauern verborgen lagen, seien nicht viel minder gefärbt, als die übrigen Theile. Dasselbe zeige sich an den jetzt von dem Bekleidungsstuck entblössten Stellen der Säulen. „Diese hochgelbe Farbe (so fährt Wiegmann fort) dieser und anderer Bauwerke hat höchst wahrscheinlich ihren Grund in Eisenoxydhydrat, auch dann, wenn der Baustein keine Spur davon enthält. Eisen ist ein so allgemein verbreiteter Stoff, dass es wenige Körper in der Natur giebt, die ganz frei davon sind, — selbst in dem Thier- und Pflanzenreich. Wie leicht können nun solche fein zertheilte eisenhaltige Substanzen mit dem Staube durch die Winde an jene Monumente getrieben sein und unter Mitwirkung der

[1]) Diese Ansicht hat übrigens ein älteres Datum als das der Mittheilungen von Semper. Nach einer Note zu der englischen Uebersetzung der bezüglichen Theile meiner Schrift über die Polychromie in den *Transactions of the Institute of british architects (p. 85)* ist T. L. Donaldson schon im Jahr 1820 bei seiner Untersuchung des Theseustempels zu derselben Auffassung gekommen. — Unter den Gegnern derselben bemerkt namentlich L. v. Klenze, in seinen erwähnten „aphoristischen Bemerkungen“ etc. (S. 555), dass er sich selbst durch oftmalige sorgfältige Untersuchung der attischen Tempel aus weissem Marmor überzeugt habe, dass an denselben durchaus keine sichere Spur gänzlicher Bemalung der Säulen, Cellamauern und flachen Theile der Gebälke nachzuweisen sei, während die Farbe sich auf den verzierten Gliedern überall deutlich erhalten habe.



Feuchtigkeit sich an die Oberfläche derselben festgesetzt haben, so dass nach zwei Jahrtausenden eine wirkliche Farbenkruste das unausbleibliche Resultat davon werden musste!"

Ich kann dem, was Wiegmann über die röthliche Farbe der südlichen (italienischen) Denkmäler und über deren verschiedene Stärke je nach dem grösseren oder geringeren Alter der letzteren sagt, aus eigner Beobachtung nur völlig beistimmen. Auch kann ich seinem Beispiel von den pästanischen Tempeln noch ein anderes hinzufügen. An dem sogenannten Tempel des Jupiter tonans zu Rom, und zwar am oberen Theil der dem Kapitol gegenüberstehenden Säule, in den Kanelluren, welche dem Carcer Mamertinus zugewandt sind, bemerkte ich eine ganz entschieden rothe Farbe. Ebenso am unteren Theil der Säulen der sogenannten Gräcostasis. Zugleich aber finden sich bei den letzteren, an der mittleren Säule, einige tiefe Löcher und Risse (von unregelmässiger Stellung, so dass es nicht Klammerlöcher von Gittern oder dergleichen gewesen sein können), in denen ich eben dieselbe tief rothe Farbe wahrnahm. Die letztere ist also, was sie auch sei, jedenfalls erst nach diesen Beschädigungen hinzugekommen.

Für einzelne Vorkommnisse (wenn freilich auch nicht zur Erklärung der röthlichen Farbe an geglätteten Marmorflächen) dürfte schliesslich eine Bemerkung, die Ross gemacht hat, einen Fingerzeig geben können. Bei einem Bericht über die Ausgrabungen an der Südostseite des Parthenons, im Kunstblatt 1836, No. 42, erwähnt er eines aufgefundenen bleiernen Farbentopfes, der noch zu einem Drittel mit Mennig gefüllt war. Er erinnert hiebei daran, dass auf der innern Fläche der Säulentrommeln der Propyläen noch heute die mit Mennig geschriebenen Zeichen der Steinhauer und Bauleute zu sehen sind. „Ich vermuthe aber (so fährt er fort), dass man sich des Mennigs auch bediente, um den Marmor während der Bearbeitung mit einem leichten röthlichen Tone zu überziehen, wozu die heutigen Steinmetzen in Griechenland grüne Pflanzensäfte verwenden, damit seine blendende Weisse, zumal bei starkem Sonnenschein, den Augen nicht schade. Daraus würde es sich denn erklären, warum viele der in diesen Schichten gefundenen Marmorsplitter einen leichten röthlichen Anflug haben."

Die Annahme, dass an den griechischen Marmortempeln das Wesentliche der Architektur, das eigentliche architektonische Gerüst, in der ursprünglichen Farbe des Steines — weiss — erschienen sei, ist somit durch die neueren Forschungen nicht widerlegt, sondern nur bestätigt worden. Dass bei den Bauwerken aus minder edlem Material ohne Zweifel doch einer, im Ganzen ähnlichen Erscheinung nachgestrebt sei, dürfte ebenfalls als durchaus wahrscheinlich festzuhalten sein. Die scheinbaren Ueberbleibsel rother Farbe an den grösseren architektonischen Flächen können im Allgemeinen nicht in Betracht kommen, und folgerecht wird überhaupt das ehemalige Vorhandensein röthlicher Farbe, wo sie nicht zugleich durch die Umrisse eines Ornamentes eingeschlossen erscheint, mit einiger Vorsicht aufzunehmen sein. Namentlich glaube ich hier von der wenig verbürgten röthlichen oder gar dunkelrothen Färbung des inneren Architravs am Theseustempel absehen zu dürfen.

Die Bemalung der griechischen Architektur erstreckt sich also im Wesentlichen auf dasjenige, was nicht dem architektonischen Gerüste angehört. Hiefür liegen gegenwärtig vermehrte Mittheilungen vor, die einen reicheren Ueberblick über das ganze Verfahren gewähren und allerdings eine umfassendere Anwendung desselben zu bezeugen scheinen, als ich

früher annehmen zu dürfen glaubte. Doch wird es nicht überflüssig sein, auch dabei einige Vorsicht walten zu lassen. Um bei der thunlichen Feststellung des Resultats mit einer Kleinigkeit zu beginnen, so bezeichnet Herrmann am Theseustempel zu Athen die Tropfen unter den Dielenköpfen und unterhalb der Triglyphen als roth, während Aehnliches bei keinem weiteren Denkmal erwähnt wird, sie vielmehr im Uebrigen grösstentheils als weiss bezeichnet werden. Ferner ist nur er es, der von einem rothen Grunde in den Giebelfeldern des Theseustempels und des Parthenons, sowie in den Metopen des ersteren spricht, während anderweit — was Architekturtheile betrifft, vor denen sich bildliche Darstellungen abheben sollten oder konnten — über einen rothen Grund nur bei den Metopen des alterthümlichsten Tempels von Selinunt eine (und zwar allerdings sichre) Kunde vorliegt, und im Gegensatz gegen solche Anordnung das Giebelfeld des Minerventempels von Aegina, der innere Fries des Parthenons und des Theseustempels, die Metopen des edelsten der selinuntischen Tempel, ja sogar die des Parthenons (und beide letztere sogar zur Seite blauer Triglyphen) als blau gefärbt bezeichnet werden, der Tempel von Aegina aber sowie jenes kleine Heiligthum zu Selinunt ungefärbte Metopen hatten. Ich bin fern davon, diesen Berichten des Augenzeugen (Herrmann's) geradehin widersprechen zu wollen; aber die allgemeine kritische Beschaffenheit der rothen Färbung hätte es, um ihm mit voller Zuversicht folgen zu können, doch wünschenswerth gemacht, eine erschöpfend genaue Charakteristik der Beschaffenheit jener Farbenspuren, statt der allgemeinen Angabe ihres Vorhandenseins, zu besitzen. Einstweilen scheint freilich der Bericht von Ross über die wechselnde Farbe des Grundes der Giebelfelder an Grabsteinen zu einiger Bestätigung seiner Angabe zu dienen. — Noch ist, was roth gefärbte Theile betrifft, zu bemerken, dass nur, wie vom Aegina-Tempel, so von einigen selinuntischen Tempeln eine Kunde über eine rothe Färbung des Architravbandes vorliegt, eine solche aber über athenische Denkmäler nicht vorhanden ist.

Uebereinstimmend wiederholen sich dagegen die Angaben über blaue Farbe der Triglyphen, an den athenisch dorischen Denkmälern, am Tempel von Aegina, an denen von Selinunt, mit theilweiser Hinzufügung einer dunkleren Färbung in den Schlitzen. Dieser Farbe entspricht zugleich das ebenfalls mehrfach erwähnte Blau der Dielenköpfe und der Riemchen unterhalb der Triglyphen, an welchen die Tropfen hängen. Hiegegen wird kein Zweifel statthaft sein. Auch sehe ich sehr wohl ein, dass man sich zunächst in einer schwierigen Lage befinden würde, falls man etwa behaupten wollte, wie die Metopen, so seien dennoch gelegentlich auch die Triglyphen ungefärbt gewesen. Wo keine Farbe mehr wahrnehmbar ist, kann solche doch ursprünglich immerhin gewesen sein; und wenn uns in einzelnen Fällen, z. B. bei den oben genannten agrigentinischen Tempeln, nur von blauen Dielenköpfen und von blauen Riemchen unterhalb der Triglyphen berichtet wird, so dürfte dies zunächst allerdings schliessen lassen, dass auch die Triglyphen selbst an ihnen blau waren.

Die Färbung der Triglyphen mit einer so entschiedenen Farbe ist aber nicht bloss als ein Mehr oder Weniger von bunter Zuthat, nicht als Etwas, das einer blossen Dekoration angehört, zu betrachten; ihr Vorhandensein oder Nichtvorhandensein ist zugleich von wesentlicher Bedeutung für die Auffassung des Gerüstes der dorischen Architektur, ja, für die ganze Art und Weise ihrer Durchbildung und somit selbst geeignet, zur Charakteri-

stik der dorischen Culturelemente im griechischen Volksleben einen doch nicht ganz gleichgültigen Beitrag zu geben. Zunächst wird dadurch meine frühere Auffassung der Triglyphen als integrirender Theile jenes Gerüstes erheblich in Frage gestellt. Ich habe mich bemüht, ehe ich hierüber eine entscheidende Antwort zu gewinnen suchte, noch eine weitere Beleuchtung der Sachlage, von andrer Seite her, möglich zu machen. Ich habe zu diesem Behuf die bildlichen Darstellungen von Architekturen auf Vasenbildern durchmustert. Dergleichen Darstellungen sind zwar, wie bekannt, nur mehr oder weniger flüchtige handwerkliche Zeichnungen und es sind dabei keine eigentlichen Farben, sondern nur verschiedene Stufen von Dunkel und Hell — in der Regel nur Schwarz, Roth und Weiss und zumeist nur zwei von diesen Tönen — angewandt. Doch kann auch diese geringe Abstufung sehr wohl genügen, um wenigstens den Gegensatz einer verhältnissmässig dunkleren Farbenfläche gegen den ungefärbten Stein zu bezeichnen; doch kann auch bei flüchtigster Darstellung wenigstens das Allgemeine der architektonischen Erscheinung und ihrer Wirkung angedeutet werden; doch verbürgt gerade die handwerkliche Unbefangenheit der ganzen Behandlung, dass die Zeichner sich aller eigenwilligen Composition enthielten und die Dinge, die sie als Zeitgenossen im täglichen Leben vor Augen sahen, einfach wiederzugeben versuchten, so gut es sich thun lassen mochte. Auch werden wir allerdings aus solchen Darstellungen, falls sich dergleichen nicht auf bestimmt attischen Gefässen finden sollten, auf den Gebrauch, der gerade in der ausschliesslich attischen Architektur stattfand, nicht eben mit Zuversicht zurückschliessen können; aber für das Allgemeine der griechischen Bauweise werden sie doch sehr wohl maassgebend sein.

Die ältesten und in der Zeichnung alterthümlichsten Vasenbilder, die hier überhaupt in Betracht kommen, haben bekanntlich schwarze Figuren (gelegentlich mit weisser Färbung des Nackten bei weiblichen Gestalten) auf rothem Grunde. So wird es an sich nicht auffallen, wenn dieselbe schwarze, silhouettenartige Darstellung auch bei Architekturtheilen stattfindet. Dies ist namentlich bei den dorischen Säulen, die auf Preis-Amphoren vorkommen, wie deren mehrere in der Vasen-Sammlung des Berliner Museums befindlich sind, der Fall. Bei einem dieser Gefässe, No. 649 [1]), erscheint der Abakus weiss gefärbt, ein Umstand indess, der in solchem Falle wohl für eine Farbenverschiedenheit an wirklichen Säulen noch nichts bedeutet. — No. 1697 derselben Sammlung zeigt eine schon vollständige Architektur, wo der Abakus der Säulen ebenfalls, doch nicht durch Weiss, sondern durch jenes Purpurviolett, das bei diesen alterthümlichen Vasenbildern gleichfalls vorkommt, unterschieden ist.

No. 671, ebenfalls im Berliner Museum [2]), hat eine eigenthümlich interessante roh alterthümliche Darstellung. Eine dorische Architektur, an deren Säulen oberwärts wasserspeiende Thierrachen angebracht sind; entkleidete Weiber baden in den Wasserstrahlen, während ihre abgelegten Gewänder über einer Stange hängen. Das Nackte der Weiber ist weiss gemalt, ihre Haare und Gewänder schwarz; so sind auch die Säulen weiss, das Gebälk schwarz. In den letzteren erscheint der Architrav sehr schmal

[1]) Abgebildet bei E. Gerhard: Etruskische und Kampanische Vasenbilder des königlichen Museums zu Berlin, t. I. — [2]) Abgebildet in dem eben erwähnten Werke von Gerhard, t. XXX, 3.

im Verhältniss zum Friese, und in diesem scheint das Vorhandensein von Triglyphen roh durch unregelmässige weisse Striche, je drei oder vier, angedeutet. Die Säulenkapitäle haben eine sehr weite Ausladung, alterthümlich dorischer Form entsprechend. Ich weiss nicht, ob man hier auf den Farben-Unterschied zwischen Gebälk und Säulen ein Gewicht legen darf; allenfalls könnte man, wie es mir scheint, auf eine besonders starke Anwendung von Farbe im Gebälk schliessen, ohne damit jedoch die Grenze für das Einzelne irgend näher angedeutet finden zu wollen [1]). — No. 1705 [2]) hat ein ähnliches Architekturstück, aber wiederum schwarze Säulenschäfte und nur die Kapitäle über denselben weiss gefärbt. Diese Darstellung macht es doppelt bedenklich, auf die Farbenverschiedenheiten der vorigen ein erheblicheres Gewicht zu legen.

Anders dagegen scheint der Fall bei dem Gefäss No. 684 derselben Sammlung, das gleichfalls noch schwarze Figuren (mit weisser Farbe für das weiblich Nackte) enthält. Eine hierauf vorgestellte dorische Architektur ist wiederum ganz schwarz, aber mit weissen Riemchen und Tropfen unter dem Bande des Architravs, ohne alle Andeutung von Triglyphen im Friese. — Ganz dasselbe (wenn auch in umgekehrtem Farbenverhältniss) erscheint auf No. 1755 ebendaselbst, einer Vase, deren Darstellung der jüngeren Art, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, angehört. Hier ist die Architektur roth, aber Band und die Tropfen am Architrav schwarz, während in dem (rothen) Friese wiederum keine Andeutung von Triglyphen sichtbar wird. Beide Darstellungen, die das unscheinbare Appendix der Triglyphen, das Riemchen mit den Tropfen, bestimmt bezeichnen und die Andeutung der sonst so charakteristischen Triglyphen völlig vergessen, scheinen hierin doch nicht ganz und gar willkürlich zu verfahren. Wenigstens geben sie, und namentlich die letztere, doch der Vermuthung Raum, dass gelegentlich die Erscheinung der Triglyphen gegen die Erscheinung der Riemchen mit den Tropfen zurückstehen mochte, d. h. dass die Triglyphen gelegentlich vielleicht keine auszeichnende Färbung hatten, wenn eine solche auch den Riemchen zugetheilt war.

Höchst merkwürdig ist sodann ein Vasenbild, welches von Gerhard in den *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica*, 1831 *(vol XIII, p.* 242, *t. XXVII)* bekannt gemacht ist. Es ist eine alterthümliche Darstellung mit schwarzen Figuren. Die darauf enthaltene Architektur hat schwarze dorische Säulen und ein Gebälk, welches nur aus dem Friese besteht und darin weisse und schwarze Felder mit einander wechseln. Unter den weissen Feldern aber hängen Tropfen, durch welche sie bestimmt als Triglyphen bezeichnet werden. So roh und oberflächlich diese Darstellung ist, so geht aus ihr doch jedenfalls hervor, dass hier helle Triglyphen dunkelgefärbten Metopen entgegengesetzt waren. — Das Umgekehrte

[1]) Will man überhaupt dieser Darstellung für unsern Zweck schon eine besondre Bedeutung einräumen, so dürfte sie doch auf eine etwas barbarisirte Architektur und zugleich auf eine solche, die nicht gerade zur Erklärung der Tempelausstattung dient, zurückdeuten. Das Ganze ist eben eine Badehalle, eine Art Luxusbau, und jene Thierrachen, die aus den Obertheilen der Säulen herausspringen, erinnern mehr etwa an die Behandlung der römischen Columna rostrata als an griechischen Gebrauch, während die (freilich sehr rohe) Kapitälform an die ganz ungewöhnliche Ausladung einiger etruskisch-dorischen Kapitäle (der auf der Cucumella von Vulci gefundenen) erinnert. — [2]) Abgebildet bei Gerhard. Trinkschalen und Gefässe des königlichen Museums zu Berlin, II, t. XV.

erscheint in der Darstellung einer Schale des Berliner Museums, No. 1762, welche rothe Figuren auf schwarzem Grunde enthält. In der hier angegebenen dorischen Architektur erscheinen die Triglyphen sammt den Tropfen unter ihnen schwarz, während die Metopen, wie der Architrav und die Säulen roth sind. Hier ist also eine prägnante Farbenanwendung, welche die Triglyphen vor den andern Architekturtheilen auszeichnete, vorauszusetzen. Diese Darstellung ist für die ganze Untersuchung um so wichtiger, als die Zeichnung in dem Figürlichen hier den edelsten, gemessensten Styl hat und vorzugsweise an die Läuterung der Formen und des Geschmackes im perikleïschen Zeitalter gemahnt [1]).

Bei den brillanten und zum Theil freilich etwas flüchtig behandelten Vasen der späteren Epoche der Vasenmalerei kommen häufig ganz weissgemalte Architekturen vor, deren Säulen, wenn solche vorhanden sind, fast durchgehend der ionischen Art angehören [2]). Einige gelbliche Streifen pflegen auf ihnen den Hals der Säulen und die Theile des Gebälkes zu bezeichnen. Zuweilen, wie bei einigen Darstellungen der Berliner Sammlung, sieht man auch den Fries durch vertikale Streifen der Art als einen für dekorative Wirkung bestimmten Architekturtheil bezeichnet, doch fast nie als solchen scharf hervorgehoben, während das Giebelfeld in der Regel durch schwarze Farbe auf das Entschiedenste charakterisirt ist. Nur eine interessante Darstellung der Art, auf dem Gefässe der Berliner Sammlung No. 1944 [3]), hat auch im Fries schwarze Farbe mit darüber gemaltem feinem weissem Rankenornament.

Nicht ganz selten kommen auf den Vasenbildern dieser späteren Epoche Architekturen vor, die ionische Säulen und einen mehr oder weniger bestimmt charakterisirten dorischen Fries verbinden, — also derjenigen Vermischung der Gattungen entsprechen, davon sich an einigen kleinen spätgriechischen Bauten ausserhalb des griechischen Mutterlandes (z. B. an dem Grabmal des Theron zu Agrigent) wirkliche Beispiele erhalten haben. Im Fries sind hier gelegentlich (wie in den Beispielen bei Lenormant und de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, *pl. XXXV*, und bei F. A. David, *Antiquités etrusques, grecques et romaines*, *vol. III*, *pl.* 9) die Triglyphen mit ihren Schlitzen angedeutet, o h n e dass Triglyphen und Metopen in der Farbe verschieden erschienen. — Ein sehr merkwürdiges Beispiel bei Dubois Maison-neuve (*Introduction à l'étude des vases antiques d'argile peints*, *pl. XXVIII*) hat, neben weissen Säulen, weissem Architrav und weissem Giebelfelde, die Andeutung rother Triglyphen und

[1]) Ich füge noch eine Notiz hinzu, die ich aus Semper's im folgenden Abschnitt näher zu besprechender Schrift, „die vier Elemente der Baukunst" etc., S. 23, entnehme. Hienach befindet sich im britischen Museum (*Etruscan room*, Schrank 12, No. 280) eine Vase, auf der ein Porticus mit zwei ionischen Säulen zwischen zwei Pilastern und dorischem Friese dargestellt ist, Alles schwarz, und nur die Metopen und das Giebelfeld weiss. Dasselbe Verhältniss findet bei der nächsten Vase, ebendort, statt, welche die Darstellung eines dorischen Porticus mit vier Säulen in antis enthält. — [2]) Hienach beschränkt sich die beiläufige Bemerkung über architektonische Darstellungen auf Vasenbildern, die ich in meiner Schrift über die Polychromie (oben, S. 271), den aus dem Alterthum erhaltenen Zeugnissen für die weisse Gesammterscheinung der Architektur eingereiht hatte, auf ein engeres Maass (eben als ein Zeugniss der späteren Epoche). Völlig verliert aber die Bemerkung ihr Gewicht doch nicht. — [3]) Abgebildet bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe, II, t. XXIII, XXIV.

schwarzer Metopen, so dass sich hiebei nicht blos die Farbenunterschiede der beiden letzteren, sondern zugleich auch die verhältnissmässig dunklere Erscheinung der Triglyphen gegen den Architrav, also ihre eigne Färbung neben noch dunkler gefärbten Metopen, ergiebt. — Ein andres Beispiel in demselben Werke *(pl. LXXXVI)* hat eine Art dorisirender Säulen und ebenfalls einen Wechsel hellerer Triglyphen und dunkler Metopen; doch ist aus dieser Abbildung über das etwaige Verhältniss von Weiss und Roth nichts zu entnehmen. — Endlich ist noch eine Vase des Berliner Museums, No. 1014, anzuführen, die eine weissgemalte ionische Tempelarchitektur, gleichfalls mit weissen Triglyphen und schwarzen Metopen im Friese enthält. An den Triglyphen der zuletzt erwähnten Beispiele sind zwar die Schlitze nicht angedeutet; doch ergiebt sich aus dem jedesmaligen Zusammenhange und aus dem gegenseitigen Vergleich zweifellos, dass sie solche vorstellen sollen. Und wenn diese sämmtlichen letzteren Beispiele keinen reinen architektonischen Styl mehr bezeichnen, so lässt sich aus ihnen doch immerhin entnehmen, dass eine Behandlung des dorischen Frieses, wie sie ihn zeigen, dem Bewusstsein des Alterthums nicht durchaus fremd war.

So finden wir hierin, was das Farbenverhältniss von Triglyphen und Metopen sammt den zugehörigen Gliedern betrifft, aus verschiedenen Zeiten Beispiele der verschiedenartigsten Behandlung. Der Sachverhalt aber scheint sich nach alle dem, statt sich zu entwirren, nur doppelt unklar herauszustellen. Wenigstens scheint ein festes Princip zu fehlen. So ist es in der That. In der Bemalung des dorischen Gebälkes — denn allerdings handelt es sich nur um dieses — fehlt ein auf innerlichen Gesetzen beruhendes ästhetisches Princip, weil ein solches auch in der Formation dieses Gebälkes nicht zur Durchbildung gelangt ist.

Ich komme auf die antike Schultradition über den Ursprung des dorischen Gebälkes aus dem Holzbau zurück, wie uns dieselbe bei Vitruv (IV, 2) erhalten ist. Die Mutulen — die Sparren- oder Dielenköpfe unter der Hängeplatte — sind nach dieser Tradition eine Nachahmung der hervorragenden Lattensparren des Holzbaues, und in der That wird sich schwerlich eine andre Erklärung über den Ursprung dieses dekorativen Baugliedes finden lassen, die sein Dasein vor dem Blicke des naiven Beschauers in befriedigender Weise rechtfertigte. Sie haben nicht einen prägnant ästhetischen Ausdruck, jedenfalls keinen Ausdruck von solcher Bedeutung, dass in ihm ihre stets wiederholte Anwendung sich völlig begründen liesse. Sie haben für die rein ästhetische Auffassung etwas Willkürliches und machen schon desshalb ein Zurückgehen auf die Tradition nöthig. Sie ahmen ein äusserlich Gegebenes, Nicht-Aesthetisches nach, wovon sie doch, bei den ästhetischen Bedingnissen der Formation des ganzen Kranzgesimses, wiederum vielfach abweichen müssen [1]). Es ist ein absichtliches Festhalten an einem durch die Tradition, und vorzugsweise nur durch diese, Ehrwürdigen und Heiligen, — was eben dem Charakter des ganzen Dorismus entspricht; aber es ist in diesem Festhalten zugleich ein Hemmniss für die freie ästhetische Entwickelung da. Die regelmässig wiederholte Anwendung des Schmuckes von jedesmal achtzehn Tropfen unter jedem Dielenkopfe prägt das conventionelle Wesen dieses dekorativen Baugliedes noch schärfer aus. Die Tropfen unterhalb der Triglyphen, ob auch augenscheinlich mit

[1]) Ich verweise hiebei auf die Ausführung von H. Hübsch in seiner Schrift „über griechische Architektur," §. 12.

jenen Tropfen correspondirend, haben ungleich mehr den Charakter einer heiter spielenden Dekoration, die zugleich mit dem Wechsel der Stege und Schlitzen auf der Fläche der Triglyphen in einem harmonischen Einklange steht.

Nehmen wir — wie wir meines Erachtens nicht umhin können — diesen Ursprung der Mutulen aus dem Holzbau an, so werden wir uns weniger dagegen sträuben, dass auch die Anwendung der Triglyphen auf einer Reminiscenz alterthümlicher und durch ihr Alterthum geheiligter Holzbau-Construction beruhe. Sie bedeuten dann die Stirnseite der Querbalken, die auf dem Architrav auflagen, oder vielmehr, wenigstens nach Vitruv's Angabe, die Bretter, die vor die Stirnfläche dieser Balken aufgenagelt wurden. Wenn Vitruv schon diesen Brettern eine enkaustisch aufgetragene blaue Farbe zuschreibt, so mag sich dies allerdings nur auf der Ansicht der blauen Triglyphen an ausgebildeten Steingebäuden dorischen Styles begründen. Jedenfalls aber spricht die noch heute so häufig vorhandene blaue Farbe der Triglyphen und ihre dadurch bezeichnete scharfe Unterscheidung von dem Gerüst der Säulen und des Architravs (eine Unterscheidung, die doppelt auffällig ist, wenn wiederum die Metopen die Farbe jenes Gerüstes tragen) dafür, dass die Triglyphen in diesem Falle nicht als zu dem Gerüste gehörig betrachtet wurden.

Dennoch ist ein Umstand im höchsten Grade auffallend. Als nicht zu dem architektonischen Gerüste gehörig würden die Triglyphen jedenfalls — mag man ihren Ursprung auffassen, wie man wolle, — selbständige dekorative Baustücke ausmachen; sie würden demgemäss zu mannigfacher Verzierung geeignet sein, und es würde diese Verzierung, ihrem ganzen Charakter gemäss, sehr füglich eine in sich abgeschlossene, z. B. etwa Rosettenartige Form haben können. Statt irgend eines derartigen Schmuckes sehen wir sie aber stets mit jenen senkrechten Schlitzen versehen, welche die entschiedenste Verwandtschaft mit den Kanelluren der Säulen haben und ihnen selbst eine unläugbare Verwandtschaft mit den letzteren geben. Wie weit dies verwandtschaftliche Verhältniss nach der antiken Auffassung ging, ersehen wir u. A. aus der Porta Augusta zu Perugia, einem zwar ohne Zweifel spät-etruskischen, aber in sehr gräcisirenden Formen ausgeführten Bauwerke, an welchem über dem Thorbogen ein dorischer Fries hinläuft, dessen Triglyphen ganz nach der Weise von Säulen-Pilastern (und zwar in einer ionisirenden Form) gebildet sind.

Die kanellurenartigen Schlitze sind es somit, die dennoch den Triglyphen eine mehr als nur dekorative Bedeutung, die ihnen den Anschein einer structiven Bedeutung für den Bau geben, die sie dennoch wenigstens fähig machen, den wesentlichen Theilen des architektonischen Gerüstes sich einzureihen. Doch wiederum — auch abgesehen von der blauen Farbe, die sie aus dem Zusammenhange des Gerüstes ausscheidet, — treten andre Umstände ein, welche ihre structive Bedeutung auf's Neue zweideutig machen. Alte Tradition (jene schon in meiner Schrift über die Polychromie angeführte Stelle der Iphigenia in Tauris von Euripides, v. 113) deutet zwar darauf hin, dass sie ursprünglich das Kranzgesims als abgesonderte Bautheile stützten, indem die Metopen zwischen ihnen offen waren: die Monumente der Blüthezeit der griechischen Architektur sagen nichts mehr davon. An ihnen ist die Triglyphe jedenfalls nur noch als das Reliefbild, als die Andeutung eines solchen structiven Inhaltes zu fassen. Was aber nicht mehr die Sache selbst, was nur noch das Bild der Sache war, konnte

allzuleicht einer anderweitigen Ausdeutung unterliegen. Sodann, und vorzugsweise, hätte die Triglyphe, wenn sie als ein wesentliches Bauglied in die ganze Structur eingreifen und einen organischen Theil derselben ausmachen sollte, jedesmal nur oberhalb der Säule stehen dürfen, wie sich in der That K. Bötticher in seiner „Tektonik der Hellenen" (1844) veranlasst sieht, eine solche monometopische Anordnung der dorischen Architektur als die wahrhafte und ursprüngliche anzunehmen und dieselbe mit allem Zauber griechischer Bildungs- und Behandlungsweise zu reconstruiren. Aber die Monumente der griechischen Blüthezeit wissen auch hievon nichts, und wir haben hier nicht dasjenige zu erfassen, was hätte sein können und sein sollen, sondern das, was gewesen ist. Wir finden an den Monumenten Triglyphen durchweg auch über den Zwischenweiten zwischen den Säulen, den Architrav in der Mitte belastend, eine Einrichtung, die nicht ganz ohne Widerspruch gegen das structive Princip erscheint, wenn man die Triglyphen als organische Bauglieder, als wirkliche Stützen des Kranzgesimses betrachtet.

Die Bedeutung der Triglyphe, wie wir sie an den Monumenten finden, ist also eine entschieden zweideutige und zwitterhafte. Sie erscheint als ein durch geheiligte Tradition Gegebenes, dessen sich das ästhetische Gefühl zu bemächtigen sucht, um es künstlerisch zu durchdringen und mit organischem Leben zu erfüllen. Aber der Prozess ist nicht zur Vollendung gediehen und das Ergebniss desselben ist nur ein conventionell wiederkehrendes Dekorationsstück. Die Triglyphe hat die Willkür des Conventionellen: — so darf es uns nicht befremden, wenn auch in der Farbe, mit der sie versehen wird, ein Typus der Willkür herrscht. Die erhaltenen Farbenreste an den Monumenten belehren uns, dass die Triglyphen vorzugsweise, ohne Zweifel nach irgend einer alten Tradition, blau gefärbt wurden; das Gesetz ihrer Formation, das gelegentlich doch auch auf die Farbe eingewirkt haben dürfte, und eine Anzahl von Vasenbildern aus früher und später Zeit machen es entschieden glaubhaft, dass sie zuweilen dennoch die Farblosigkeit des architektonischen Gerüstes hatten, oder, durch eine lichtere Färbung, hievon doch weniger unterschieden waren als die Metopen. Andres, wie schon bemerkt, lässt vermuthen, dass eine blaue Farbe des Riemchens unterhalb der Triglyphen noch nicht immer auf einen blauen Anstrich auch für sie hindeute.

Die Metopen erfordern (wie die Giebelfelder) einen gefärbten Grund, wenn Bildwerke in ihnen befindlich sind. Haben die Triglyphen eine blaue Farbe, so liegt es nahe, den Grund jener Flächen tief röthlich oder bräunlich gefärbt anzunehmen. Sind die Triglyphen nicht blau, so scheint sich diese Farbe, welche der Tiefe und Ferne der Luft entspricht, zumeist als Grund für die Bildwerke zu empfehlen, wie auch über solche Anwendung verschiedene Zeugnisse vorliegen [1]). Sehr auffallend ist die Angabe über

[1]) Für die Angemessenheit der blauen Farbe zum Grunde für plastische Darstellungen lassen sich aus der modernen Kunst, namentlich der florentinischen des 15. Jahrhunderts (wo zugleich ein entschieden classischer Sinn mehr oder weniger deutlich hervortritt) sehr zahlreiche Beispiele anführen. Besonders gehört hieher die Fülle der Reliefs in Terra cotta, von Luca della Robbia und dessen Nachfolgern. In Bezug auf das Bildnerische ist hiebei zugleich zu bemerken, dass auch diese Terracotten, der antiken Richtung entsprechend, nur auf äusserst geringe Farbenanwendung bei den Figuren berechnet sind, häufig wohl auf eine zu geringe, so dass die Figuren in der That gegen den blau gefärbten

den Grund blauer Metopen zur Seite blauer Triglyphen. Nach meiner gegenwärtigen Auffassung des dorischen Gebälkes halte ich aber auch dies nicht für gänzlich unwahrscheinlich, vorausgesetzt, dass dabei überhaupt nur einiger Unterschied des Tones stattfand.

Im Uebrigen ist darauf hinzudeuten, dass, wenn die Triglyphe ihre charakteristische Bedeutung als organisches Bauglied verliert, folgerecht auch die Metope ihre eigenthümlich auszeichnende Bedeutung einbüsst. Wenn also kein Bildwerk vorhanden ist, das bei der Metope eine tiefere Färbung ihres Grundes nöthig macht, so wird eine Färbung derselben, zur Seite schon durch Farbe ausgezeichneter Triglyphen, nicht mehr unbedingt nöthig erscheinen. Ich glaube daher, dass auch jene Monumente, welche blaue Triglyphen und ungefärbte Metopen haben, in der That so beschaffen gewesen sind, und dass auch eine solche Anordnung nur jener willkürlicheren Ausbildung und Behandlung des dorischen Gebälkes entsprechend ist [1]).

Grund etwas kalt erscheinen. Von wie trefflicher Gesammtwirkung diese blauen Gründe der Reliefs in der architektonischen Anlage sind, zeigt vornehmlich die Vorderseite der Kapelle S. Bernardino zu Perugia vom J. 1462, wenn auch hier allerdings eine gewisse Ueberladung und Inconsequenz in der Zusammenstellung der einzelnen Theile auffällig ist. — [1]) Es dürfte noch in Frage kommen, wie es sich, bei der nunmehr feststehenden reicheren Farbenanwendung am dorischen Friese, mit dem Kapitäl der dorischen Säule verhalten habe. Dass dasselbe farbig verziert gewesen, — also der Abacus etwa mit einem Mäander, der Echinus mit Eiern oder Blättern, — darüber liegt, soweit es sich um irgend welche aufgefundenen Reste, auch nur die leisesten Spuren davon, handelt, kein Zeugniss vor. Ich glaube auch nicht, dass eine derartige Verzierung stattgefunden habe. Man hat mir hiegegen, bei freundschaftlichen Erörterungen über diesen etwas schwierigen Punkt, zwar eingeworfen, dass gleichwohl dringende indirekte Beweise vorlägen: 1) die Analogie mit andern baulichen Gliedern; 2) das Bedürfniss der Harmonie im Verhältniss zu den Verzierungen des Deckgesimses der Ante; 3) das gelegentliche Vorkommen des in völlig entsprechender Weise behandelten Echinus an einzelnen noch strengen, polychromatisch verzierten ionischen Kapitälen; 4) das völlig dorische Kapitäl über den Karyatiden des Erechtheums mit ausgemeisseltem Eierstabe am Echinus, was die gleichzeitig auch durch Farbe hervorgebrachte Anwendung derselben Form voraussetzen lasse; 5) das in der römischen Kunst bei der wirklich dorischen Säule mehrfach vorkommende sculptirte Ornament derselben Art. Hierauf antworte ich, und zwar zu 1), dass ich die Glieder des Kapitäls, wenn sie in ihrer Form auch andern baulichen Gliedern ähnlich sind, doch in ihrem Zweck und in ihrer ästhetischen Bedeutung als wesentlich verschieden von jenen betrachten muss; zu 2), dass eben desshalb auch ein unmittelbarer Vergleich zu den Gliedern der Ante nicht wohl zulässig ist, und um so weniger, als diese im Verhältniss zur Grösse des Säulenkapitäls viel geringfügiger erscheinen als das letztere; zu 3), dass das ionische Kapitäl einen geschlechtlich ganz verschiedenen Charakter trägt und dass dasselbe jene Behandlung schon an sich in der grösseren Detaillirung seiner Formen rechtfertigt; zu 4), dass das Karyatiden-Kapitäl des Erechtheums, ob es scheinbar auch dorischen Charakter trägt, doch ebenso wenig etwas beweisen kann, da es dennoch einem Gebäude eben dieses geschlechtlich verschiedenen ionischen Baustyles angehört; zu 5), dass römischer Gebrauch, da die Factoren des griechischen Lebens nicht mehr maassgebend waren, auf diese am Wenigsten zurückschliessen lässt. Ich muss auf die Darlegung zurückkommen, die ich in der vorstehenden Schrift von der Bedeutung der Formen der griechischen Architektur gegeben habe und

Zur Sculptur.

Die Zeugnisse alter Schriftsteller in Bezug auf farbige Ausstattung der Sculptur, die ich in meiner Schrift über die Polychromie zusammengestellt hatte, sind, sofern ich mich danach gegen grössere Farbenfülle und besonders gegen eine, die Natur nachahmende Bemalung ausgesprochen, von Chr. Walz in den Heidelberger Jahrbüchern (1837, No. 14 f.) einer noch schärferen Kritik unterworfen worden, als dasjenige, was in diesem Betracht von mir über die Architektur beigebracht war. Aber auch hier kann ich, indem ich die Sache nochmals unbefangen prüfe, meinem Kritiker ein wesentliches Zugeständniss nicht machen. Höchstens handelt es sich dabei um ein Mehr oder Weniger des Nachdrucks, der auf dies oder jenes Wort zu legen ist, aber doch eben nichts entscheidet; auch dünkt mich, dass mein Kritiker sich selbst von dem Vorwurf ungeeigneter Schlussfolgerungen (zu Gunsten seiner Vorliebe für das Bunte) nicht ganz frei gehalten hat.

Der Räthlichkeit der von mir nur beiläufig aufgenommenen Emendation der Plutarchischen Stelle (im Perikles, c. 12) über Elfenbeinmaler widerspricht er, sieht sich dabei aber, um das vorausgesetzte Colorit des Elfenbeins an den chryselephantinen Kolossalstatuen bei dessen stetig wiederholten Netzungen mit Oel oder Wasser zu retten, zu der Annahme eines eigenthümlichen Verfahrens genöthigt. Die Phädrynten nämlich, die Nachkommen des Phidias, denen nach Pausanias (V. 14, 5) das Geschäft der Reinigung der chryselephantinen Zeusstatue zu Olympia obgelegen, hätten als „Künstlergeschlecht" nicht blos dafür, sondern auch für die Einreibung des Elfenbeins mit Oel und namentlich für die Erhaltung des „zarten Colorits" zu sorgen gehabt. Abgesehen davon, dass dies in den Pausanias durchaus hinein erfunden ist, so wäre der Erfolg eines solchen von Jahr zu Jahr erneuten Verfahrens für die Erhaltung, wenn nicht des Colorits selbst, so doch der ganzen künstlerischen Bedeutung desselben wohl allzu problematisch gewesen. Das aus den stets wiederholten Netzungen des Elfenbeins an grossen chryselephantinen Werken gegen dessen Bemalung entnommene Bedenken kann ich hienach noch keinesweges als beseitigt betrachten.

Dann ist es besonders meine hypothetisch gegebene Auffassung der vielbesprochenen Stelle bei Plinius (H. N. 35, 11) über die Circumlitio des Nicias, worüber er sich missfällig äussert. Nach ihm ist es eben entschieden Bemalung — im eigentlich malerischen Sinne ausgeführte Bemalung, und er geht sogar soweit, dass er aus solcher Uebung an Sculpturwerken

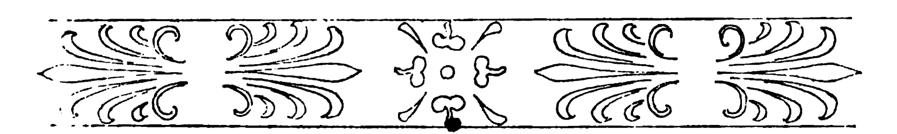
der ich (abgesehen von dem, was ich oben über das dorische Gebälk entwickelt habe) auch jetzt noch mit Ueberzeugung folge. Ich muss an das erinnern, was ich über den Prozess der Bewegung, der im dorischen Kapitäl seinen fixirten ästhetischen Ausdruck gewonnen, gesagt habe. Es liegt in diesen Formen für meine Auffassung etwas so Grosses, Starkes, dem ästhetischen Sinne in sich so Verständliches, dass jede hinzugefügte Dekoration auf mich nur einen kleinlichen und strörenden Eindruck machen würde. Säule, Kapitäl und Architrav bilden für diese meine Auffassung ein fest und streng Zusammengehöriges, welches durch die Ornamentik des Frieses und Kranzgesimses in keiner Weise bedingt zu sein braucht, welches diesen Schmuckgliedern in seiner starken Selbständigkeit gegenübersteht und durch den Mangel eines halben Antheils an ihrem Schmucke noch entfernt nicht ein disharmonisches Verhältniss zu ihnen gewinnt.

die am Nicias gerühmte Eigenschaft, dass die Gegenstände seiner Bilder wirksam aus der Fläche hervortraten, herleitet. Mir erscheint eine solche Schlussfolgerung ein wenig dilettantistisch. Abgesehen indess hievon, so bleibt die erwähnte Stelle des Plinius, bleibt das Wesen jener Circumlitio jedenfalls dunkel; sie würde für eine förmliche Bemalung der Sculptur sprechen, wenn sie durch bestimmtere derartige Aeusserungen gestützt würde; sie gestattet aber, da es an den letzteren fehlt, ebenso gut allerlei andre hypothetische Auslegungen, wie z. B. diejenige ist, welche ich gegeben habe [1]).

Im Uebrigen ist neuerlich besonders L. v. Klenze, in seinen „aphoristischen Bemerkungen" etc. (S. 236, ff.), näher auf die, aus dem Alterthum erhaltenen Aeusserungen über Farbenanwendung bei der griechischen Sculptur eingegangen und hat, meiner Auffassung im Allgemeinen entsprechend, obgleich zur Annahme einer umfassenderen farbigen Zuthat geneigt, zugleich auch vom technischen Standpunkte aus das Missliche mancher zweideutigen Notizen bei alten Autoren, sofern daraus auf eine der Natur entsprechende Färbung geschlossen werden sollte, dargelegt. —

Den Notizen über Farbenreste an erhaltenen Monumenten der Sculptur kann ich, zumeist aus eigner Beobachtung, verschiedene nachträgliche Bemerkungen hinzufügen.

Das wichtigste und bezeichnendste Beispiel bleibt jene alterthümliche Dianenstatue im Museum von Neapel (aus Herculanum), die eins der reizvollsten, auf's Anmuthigste durchgebildeten Werke alterthümlich griechischer Sculptur ist. Raoul-Rochette, in seinen *Peintures antiques inédites, précedées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains (Paris* 1836, *t. VII)*, hat eine bildliche Darstellung der Figur mit den an ihr erhaltenen Farben gegeben. Doch stimmt seine Darstellung mit den Beobachtungen, die ich an Ort und Stelle machte, nicht ganz genau überein. Ich fand Farbenspuren an der Krone, sehr deutliche zur Bezeichnung der Augensterne; den Köchergurt mit einer Spur von rother Farbe oder vielmehr, wie es mir schien, von Vergoldung; das Gewand mit einem rothen Saum am Halse, die Aermel, wie es schien, roth und gelb besäumt; eine besonders reiche Ausstattung an beiden Säumen des Obergewandes: erst eine



(Säumung des Obergewandes.)

[1]) Mit der von mir angenommenen Auslegung der Circumlitio stimmt, wie ich nachträglich bemerke, H. N. Ulrichs, in seinen „Reisen und Forschungen in Griechenland" (I, S. 88, No. 24) überein, während Welcker — in der dritten Auflage von K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst, S. 431, und sonst — das Wort völlig wörtlich nimmt und darunter das, gelegentlich sehr zierliche Einfassen der Gewandränder, des Haares, etwa auch des Körpers mit einem Köcherband u. dergl., durch Farbe versteht. — Ulrichs, an der erwähnten Stelle, No. 25 und 26, giebt ausserdem noch einige charakteristische Belege aus alten Autoren für die wesentlich weisse Erscheinung antiker Marmorbilder.

feine rothe Linie, dann ein ungefärbter Zwischenraum, dann ein breites rothes Band mit darauf gemalten, wechselnd gegen einander gekehrten weissen Palmetten von charakteristisch griechischer Zeichnung, dann, als äusserste Besäumung, ein gelber Streif; das Untergewand mit einfachem rothem Saum und so auch die Sandalenrieme mit Spuren von Roth; — das Roth durchgängig in dem Tone eines schönen kräftigen Karmins. Dass so Vieles von der Bemalung dieser Statue erhalten ist, aber doch in keiner Weise mehr, namentlich Nichts von der Ausfüllung grösserer Flächen, scheint mir wesentlich berücksichtigungswerth.

Unter andern Werken alterthümlichen Styles dürfte zunächst die bekannte herculanische Pallas im Museum von Neapel zu nennen sein. Bei ihrer Ausgrabung fanden sich an Haar und Gewand Spuren von Vergoldung, nach Winckelmann's Bericht in solcher Stärke, dass die Goldblättchen förmlich abgezogen werden konnten. — An einer trefflichen altgriechischen Athletenstatue im Museum von Neapel (No. 37), die dem Style nach zunächst etwa auf die Statuen von Aegina folgt, bemerkte ich die hellere Spur eines Riemens, von der rechten Schulter über der Brust nach der linken Seite, auch an der Hüfte einige zugekittete Löcher, wo der Riemen (der aus Bronze bestanden haben dürfte) befestigt war. Um die Brustwarzen ging ein dunklerer Ring. — Bei der bekannten alterthümlichen Ino-Leucothea mit dem jungen Bacchus, in der Glyptothek zu München (No. 97), unterscheidet sich, nach dem Kataloge von Schorn, das Gesicht durch grössere Weisse und Glätte von den Haaren; auch sind die Ohren durchbohrt. Nach L. v. Klenze (Aphoristische Bemerkungen etc. S. 255) hat das Haar dieser Statue Spuren von Vergoldung, während am Gewande Spuren von grünem Anstrich und rothem Rande sichtbar werden. — Ferner zeigt eine Spur gemalter Augensterne eine treffliche griechische Büste, der sogenannte Faun Winckelmann's, in der Münchener Glyptothek (No. 103). — Röthliche Spuren im Haar sieht man u. A. an zwei weiblichen, zur Familie des Balbus gehörigen Marmorstatuen aus Herculanum, im Neapler Museum (No. 45 und 50), und an der Statue der Eumachia aus Pompeji (ebendaselbst, No. 79). Ebenso augenscheinliche Spuren dunklerer Haarfärbung an den Büsten der älteren Faustina, Gemahlin des Antoninus Pius, und der Julia Pia im Vatikan zu Rom (im Pio-Clementinum, Sala rotonda, No. 4 und 10).

Noch ist als ein Werk der edelsten griechischen Zeit jene schöne Statue des Amor unter den Elgin'schen Marmorwerken anzuführen, dessen Köcherband in so ganz leisem Relief gearbeitet ist, dass dasselbe, um bei mässigster Entfernung sichtbar zu bleiben, nothwendig irgendwie durch Farbe oder Vergoldung hervorgehoben sein musste.

Unter den Steinsculpturen mit eingesetzten Augen ist namentlich die Kolossalstatue des Apollo Citharödus, der früher sogenannten Barberinischen Muse, in der Münchener Glyptothek (No. 82) anzuführen, dessen Augen eingelegt und mit Augenwimpern von Erz umgeben sind und bei dem die gegenwärtig vertieften Augensterne ohne Zweifel durch ein andres glänzendes Material ausgefüllt waren. — Ein Herkuleskopf im Campo Santo zu Pisa (No. 102) hat eingesetzte Augensterne von Metall.

Für etwaige Färbung des Nackten dürfte eine Statue des Satyrs mit der Flöte in der Münchener Glyptothek (No. 106), ein treffliches Exemplar dieser oft vorhandenen, ohne Zweifel praxitelischen Composition, zu erwähnen sein, indem dieselbe durchaus einen gelb-röthlichen Ueberzug hat. Der

Silen mit dem jungen Bacchus in derselben Sammlung (No. 115) zeigt nach L. v. Klenze (a. a. O.) unverkennbare Spuren eines dunkelrothen Anstriches des Gesichts, der Haare und mehrerer Nebensachen. Eine vortreffliche Büste des Demetrius Poliorcetes im Pariser Museum hat nach Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 128), ausser der Spur des in Bronze hinzugefügt gewesenen Diadems an den Haaren, ebenfalls eine röthliche Fleischfarbe. Ohne die Schlussfolgerungen für wirklichen röthlichen oder rothen Anstrich, die hieraus für den einzelnen Fall zu entnehmen sein möchten, entschieden zu bestreiten, dürfte doch in Frage zu stellen sein, ob und wie weit hiebei, namentlich z. B. an der erstgenannten Statue, eine Nachwirkung des kaustischen Wachsüberzuges sich geltend macht, und ob im Uebrigen die Erfahrung der so kritischen rothen Farbe an den Architekturen nicht auch bei Ausdeutung solcher Färbung an Sculpturen eine besondre Vorsicht erfordert.

Unter den hieher bezüglichen Bronzen ist zunächst eine Athletenbüste in der Münchener Glyptothek (No. 296), eine strenge Arbeit aus der schönsten Blüthezeit griechischer Kunst, anzuführen, deren Augen gegenwärtig hohl sind und deren Lippen noch eine starke Vergoldung haben. — Sodann eine Reihe weiblicher Statuen von mittlerer Grösse, aus Herculanum herrührend, im Neapler Museum (No. 12, 15, 16, 32, 43). Sie haben eingesetzte Augen von Glas und zum Theil zierlich ornamentirte, aus Kupfer eingelegte Gewandsäume. Das reizende Figürchen einer Fortuna aus Herculanum (ebenda, No. 90) hat zierlichsten Halsschmuck und Gewandsaum, aus Silber eingelegt. So sind auch die Attribute einer kleinen Isisfigur (ebenda, No. 88), so an dem Geschirr eines einzelnen kleinen Bronzepferdes und an dem, welches den Alexander trägt (ebenda, No. 80 und 83), die Buckeln aus Silber gearbeitet. Verschiedene Bronzebüsten des Neapler Museums endlich sind mit Augen von Silber oder Glas oder mit gegenwärtig leeren Augenhöhlen versehen. — Die schöne Bronzebüste des L. Junius Brutus im Conservatoren-Palast des Kapitols zu Rom (grosser Saal) hat Augen von Elfenbein. — Die durch grosse Naturwahrheit und Individualität ausgezeichnete Bronzestatue eines Lampadephoren, die bei Piombino gefunden wurde, hat Lippen, Augenbrauen und Brustwarzen von Silber (vergl. die *Annali dell' inst. di corr. archeol. V, p.* 193 *ff.*) u. s. w.

Auch für die polylithe Sculptur enthält das Neapler Museum bezeichnende Beispiele: eine Isis und eine Ceres (No. 228, 244), deren Gewand aus schwarzem Marmor besteht; und zwei Barbarenfiguren (No. 232, 39), bei denen das Nackte schwarz, die Gewandung von hellerem buntem Marmor ist. — Eine Ceres in der Münchener Glyptothek (No. 293) hat wiederum ein Gewand von schwarzem Marmor, dessen Gegensatz gegen die Weisse der nackten Theile sehr eigenthümlich wirkt.

Unter den Reliefs mit den Spuren von Färbung ist eine interessante bacchische Darstellung aus Herculanum, im Neapler Museum (No. 73) hervorzuheben. Hier sind die darauf enthaltenen Satyrn an den Haaren des Kopfes, der Schaam und des Schwanzes mit deutlich rother Farbe versehen.

An kleinen Terracottafiguren, die — im Gegensatz gegen die Arbeiten der vorstehend angeführten Gattungen — mehr oder weniger reich mit Farbe versehen sind, ist neuerlich in Griechenland mancherlei Merkwürdiges aufgefunden. Vorzüglich schöne Arbeiten dieser Art beschreibt L. v. Klenze in seinen „aphoristischen Bemerkungen“ etc. (S. 258). Hier erscheinen nicht blos volle Farben auf den Gewändern, sondern auch das Nackte ist durch

röthliche Farbentöne bezeichnet, die, je nach den Geschlechtern und Altern, mehr in das Dunkle oder mehr in das Weissliche hinüberspielen. L. v. Klenze rühmt den grossen Reiz und die schöne harmonische Wirkung dieser Arbeiten, bemerkt aber, dass dabei gleichwohl von einer, die Natur nachahmenden Nüancirung der Farben wenig die Rede sei; vielmehr ergiebt sich aus seinen Notizen (wonach z. B. das männlich Nackte eine dunkel-rosenrothe Farbe hat), dass es sich hier nur um conventionelle Abstufungen der Farbentöne handelt.

Solchen bunteren Werken reiht sich dann auch der Gegenstand eines interessanten herculanischen Wandgemäldes im Museum von Neapel an, eine Malerin darstellend, welche die Statue einer Bacchusherme abmalt (Gallerie der antiken Malereien, No. 383). Hier erscheint die Herme, aufwärts von dem bräunlichen Schafte, in natürlichen Farben, nicht monochrom. —

Den in meiner Schrift über die Polychromie zusammengestellten Angaben über farbige Ausstattung der Tempelsculpturen ist wenig hinzuzufügen.

An einer der Metopen des Theseustempels, im britischen Museum zu London, erwähnt u. A. Waagen (Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 89) des erhaltenen Kopfes eines Ringenden, dessen Haar und Bart nur als dicke, ganz glatte Masse behandelt sind, also auf eine vorhanden gewesene nähere Bezeichnung des Einzelnen durch Farbe schliessen lassen.

Dasselbe ist an den Resten der Metopen-Sculpturen des Jupiter-Tempels zu Olympia, im Pariser Museum, zu bemerken.

An den Reliefs des Parthenon, sowohl der Metopen als des inneren Frieses, erwähnt L. v. Klenze (a. a. O. S. 254) rother und grüner Farbenspuren auf den Gewändern.

Die Angabe über die Farbenspuren an den Statuen des Minerventempels von Aegina werden durch L. v. Klenze (a. a. O.) bestätigt, auch in Betreff der Farblosigkeit des Nackten. Eine röthliche Stelle am Körper des Patroclus ist nach seiner Bemerkung zu unbestimmt, um eine Hypothese der Bemalung darauf zu bauen [1]).

Von den zahlreichen rothgemalten Details, an Kleidersäumen, Riemgeflechten, Gurtbändern u. dergl., welche sich an den hochalterthümlichen Metopen-Reliefs des mittleren Peripteros auf dem westlichen Hügel zu Selinunt finden, giebt Serradifalco (*Antichità della Sicilia, II, t. XXV ff.*) die nähere Darstellung. Auch erscheint hier die Figur der Minerva mit schwarzgemalten Augensternen. L. v. Klenze (a. a. O.) bestätigt im Allgemeinen auch diese Angaben aus eigner früherer Untersuchung und spricht zugleich von einer blauen schachbrettartigen Verzierung der Gewänder.

An den Metopen-Reliefs des Peripteros auf der Südseite des östlichen Hügels von Selinunt, welche der vollendeten griechischen Sculptur sehr nahe stehen, sind die nackten Theile der weiblichen Figuren aus weissem Marmor gearbeitet und sehr fein durchgebildet, während das Uebrige aus dem

[1]) Als dem Style der äginetischen Sculpturen sehr nahe stehend mag hier noch das alterthümliche Relief jener Grabstele erwähnt werden, die in der Gegend von Marathon aufgefunden wurde, gegenwärtig im Theseustempel zu Athen bewahrt wird und die Gestalt eines Kriegers mit der Namensunterschrift Aristion, sowie die Namensbezeichnung des Künstlers enthält. An der Bewaffnung ist hier verschiedenartiger Schmuck mit rother Farbe aufgemalt und das kurze gefältelte Gewandstück ebenfalls roth angestrichen, sowie auch der Grund eine röthliche Farbe hat. Die polychrome Darstellung der Stele s. im *Museum of classical antiquities, 1851, III*, zu S. 254.

roheren weisslichen Tufsteine besteht. (Serradifalco, a. a. O., p. 68, t. XXXI. ff.). Dies sehr eigenthümliche Verfahren erinnert lebhaft an das System der Akrolithen und verstattet, wie das letztere, die Schlussfolgerung, dass man das für die zartesten Theile angewandte feinere Material, zumal bei der erheblichen Entfernung der in Rede stehenden Sculpturen vom Auge des Beschauers, nicht durch einen Farbenüberzug werde unscheinbar gemacht haben.

In Betreff der alterthümlichen volscischen Terracotta-Reliefs im Museum von Neapel, welche zu Velletri gefunden wurden, habe ich hinzuzufügen, dass dieselben sehr roh und barbarisch gearbeitet sind und dass einige Fragmente derselben allerdings noch die Spuren roher Bemalung zeigen, schwarze Pferde, weisse Schilde u. dergl. —

Anderweit ist schliesslich auf die neueren Entdeckungen in Lycien zu deuten, wo an den Sculpturen, welche in und an Felsengräbern angebracht sind, sich ebenfalls die Spuren von Bemalung gefunden haben. Höchst merkwürdig in diesem Betracht sind die Reliefs eines Felsengrabes zu Myra, von deren Bemalung Fellows (*An account of discoveries* in Lycia, 1840, London 1841, p. 197 ff.) einige Beispiele giebt und die allerdings eine Ausdehnung der farbigen Zuthaten andeuten, wie solche bisher in sicheren Beispielen grösserer Werke noch nicht vorliegt. Bei licht blauem oder licht karminrothem Grunde erscheint hier das Nackte in einem, der natürlichen Erscheinung verwandten Tone, während die Gewänder, den angegebenen Spuren zufolge, gelb, roth, hell violett oder in andrer gebrochener Farbe bemalt waren. Der Verfasser schliesst hieraus, wie aus andern Gründen, auf einen Zusammenhang mit Etrurien, und in der That ist auch in der Behandlung jener Reliefs Etwas, das an (später-) etruskisches Wesen erinnert. Andrerseits aber machen sich in den lycischen Felsarchitekturen orientalische Anklänge und in noch ungleich höherem Grade selbständig naturalistische Elemente (in der auffallenden Nachbildung des Holzbaues) so entschieden geltend, dass ein stärkerer und zugleich etwas weichlicher Naturalismus in der Sculptur, wie er in dieser Bemalung hervortritt, nicht befremden, aber auch eben so wenig einen unbedingten Rückschluss auf rein griechisches Wesen gewähren kann [1]. —

Sehen wir zunächst von diesen letzteren, jedenfalls eine eigenthümliche Betrachtung erfordernden Reliefs ab, so bestätigt die Fülle der übrigen Beispiele im Allgemeinen durchaus die von mir schon früher entwickelte Ansicht: dass es nemlich in der Farbenanwendung bei griechischen Sculp-

[1] Die jüngsten Mittheilungen über Farbenreste an lycischen Sculpturen geben wiederum nur von den Spuren gemalter Details, keinesweges von derselben umfassenderen Ausdehnung der Farbe, wie an jenen Reliefs von Myra, Nachricht. G. Scharf, der Einiges darüber im *Museum of classical antiquities, 1851*, Heft III, p. 247 ff. zusammengestellt hat, erwähnt des Reliefs einer Sphinx aus Xanthus, auf blauem Grunde, mit rothen und blauen Farbenspuren auf dem Flügel und mit rothen am Kopfbande. Ferner des Reliefs eines Bellerophon aus Tlos, an welchem die Decke des Pegasus, ohne alles Relief, nur durch Farbe bezeichnet ist. Er bemerkt, dass an den ältesten Statuen Spuren gemalter Gewandsäume gefunden seien, und dass an dem, ebenfalls noch alterthümlichen Harpyen-Monument die Gründe der Reliefs blau, Schilde, Sandalen und sonstiges Ornament roth gewesen seien. Von dem ionischen Heroum von Xanthus führt E. Falkener (ebenda, p. 283) an, dass an den Reliefs desselben die Schilde der Krieger einen rothen Rand hätten; auch liesse sich aus vorhandenen Spuren entnehmen, dass metallene Zierden dabei angebracht gewesen seien.

turwerken keineswegs auf wirkliche Naturnachahmung abgesehen war, dass sie vorzugsweise nur zur Erfüllung dekorativer Zwecke diente und dass sie zugleich mit dem System der Farbenanwendung an den Architekturwerken in innigster Harmonie stand. Auch sind die etwaigen Zeugnisse dafür, dass bei Sculpturen aus edlem Material, namentlich Marmor, das Nackte einen, wenn nicht die natürliche Erscheinung genau nachahmenden, so doch derselben sich annähernden Farbenüberzug gehabt habe, zu wenig bedeutend und zu wenig sicher und entschieden, um daraus eine erheblich weiter greifende Schlussfolgerung zu ziehen. Sofern aber das Nackte im Allgemeinen als ungefärbt angenommen wird, liegt es in den nothwendigen Bedingnissen der künstlerischen Harmonie, auch bei den Gewändern das entschiedenste Maasshalten rücksichtlich der farbigen Ausstattung anzunehmen.

L. v. Klenze, wie schon angedeutet, nimmt eine grössere Ausdehnung der farbigen Zuthat an: eine häufig angewandte halb conventionelle Tönung der Theile des Sculpurwerkes mit dieser oder jener einfachen Farbe. Ohne hier näher auf die doch etwas schwierige ästhetische Würdigung einer solchen Bemalung einzugehen, bemerke ich nur, dass diese Annahme, was ihre sichern Anknüpfungspunkte an Vorhandenes betrifft, vorzugsweise von den kleinen bunten Terracotten und sodann von der Behandlung der Farbe in den neuerlich entdeckten Malereien etruskischer Gräber ausgeht. Beides aber scheint mir der eigentlichen, und insbesondere der selbständigen Sculptur zu fern zu stehen, um die unbedingte Schlussfolgerung recht zulässig zu machen.

Doch wird das Vorhandensein der bunten Terracotten, zumal derer aus guter griechischer Zeit, es immerhin glaubhaft machen, dass das an ihnen Beliebte gelegentlich auch bei Werken grösseren Maassstabes versucht sein mag. Einen weiteren Beleg dafür, freilich auch nur für mehr untergeordnete Sculpturarbeiten, giebt das oben von mir aufgeführte herculanische Wandgemälde; sowie hiebei auch auf jene, für den reinen Hellenismus zwar nur bedingt gültigen Reliefs von Myra Rücksicht zu nehmen sein dürfte. Noch wichtiger aber für die Anwendung einer gelegentlich reicheren Bemalung der Sculptur scheint mir das Vorhandensein reicherer Färbung an den architektonischen Theilen des dorischen Frieses zu sein. Wo die ganze Umgebung durch leuchtende Farben ausgezeichnet war, wird ohne Zweifel, allgemeinen harmonischen Gesetzen zufolge, auch die bildnerische Darstellung an solchem Schmucke in umfassenderer Weise Theil genommen haben. Wie weit dergleichen sich ausgedehnt haben dürfte, lässt sich aus dem Vorhandenen freilich nicht mehr ermitteln. Auch ist es ganz glaubhaft, dass, was hienach bei dorischen Fries-Sculpturen geschah, ab und zu auch bei selbständigeren Einzelwerken zur Anwendung kommen mochte. Es liegen aber in keiner Weise sichre Zeugnisse vor, dass eine etwas reichere Bemalung, wie sie hiebei vorausgesetzt werden kann, in dem Gesammtgebiet der griechischen Sculptur irgendwie vorherrschend gewesen sei.

Man hat sich schliesslich, um das Passliche einer durchgeführten Bemalung auch an griechischen Sculpturwerken zu erweisen, auf die an Sculpturarbeiten des christlichen Zeitalters häufig vorkommende und deren Schönheit zum Theil wesentlich fördernde Bemalung berufen. Ich hätte darauf allerdings schon in meiner Schrift über die Polychromie eingehen sollen, aber nur, um aus diesem Verhältniss einen der schlagendsten Beweise für das Gegentheil zu entnehmen. Die Bemalung an den christlichen Sculpturwerken geht überall, wo sie mehr als roh conventioneller

Schmuck ist, darauf hinaus, diesen Arbeiten eine malerische Wirkung und einen Ausdruck inneren Seelenlebens zu geben, welches Beides ganz ausserhalb der Absichten der antiken Kunst liegt. Vorzugsweise kommen hiebei jene bemalten Schnitzaltäre in Betracht, die namentlich in der deutschen Kunst eine so schätzbare Stufe einnehmen. Diese Arbeiten sind häufig von vornherein in den Werkstätten der Maler gefertigt; ihre geschnitzten Darstellungen entsprechen häufig den nur gemalten, die auf den Flügeln der Altarwerke enthalten zu sein pflegen, und sind zumeist ganz nach den malerischen Bedingnissen der letzteren componirt; um das innerlich Seelenhafte, wie dies nur die Mittel der Malerei gestatten, zum Ausdruck zu bringen, ist dann eine Technik angewandt, welche die speziell bildnerische Vollendung erheblich in Frage stellt. Das in Holz geschnitzte Werk ist nämlich mit einem Kreidegrund zur angemessenen Aufnahme der Farbe überzogen, wodurch die Form abgestumpft und oft die Nothwendigkeit herbeigeführt wird, in den grösseren Tiefen wieder mit dem Pinsel, durch Andeutung der Schatten, nachzuhelfen. So sehr diese Arbeiten, oder doch die besseren von ihnen, in dem ganzen Lebenskreise, dem sie angehören, ihre Rechtfertigung finden, so schöne und grossartige künstlerische Motive sie im Einzelnen enthalten, eine so eigenthümliche Tiefe des geistigen Ausdruckes sie nicht ganz selten besitzen, so erscheint an ihnen doch, geht man näher auf ihr künstlerisches Wesen ein, etwas Zwitterhaftes in der Behandlung. Sie gehören eben nur halb der Sculptur und halb der Malerei an; sie zeigen eine Vermischung heterogener Kunstmittel, über deren Widerspruch wir nur hinweggehoben werden, wenn sich in ihnen die volle Naivetät des kindlichen Gefühles ausspricht. Uebrigens zeigen aber auch diese Werke in der glänzenden Ausstattung an Goldgewändern, Goldhaaren und goldnem Schmuck, womit sie versehen sind, dass eine gemeine Naturnachahmung bei ihnen ebenso von vornherein ausserhalb der künstlerischen Absicht lag.

Wie bedenklich eine eigentlich illusorische Färbung der Sculpturwerke sei, habe ich am Deutlichsten vor den grossen Statuengruppen empfunden, welche in den Kreuzarmen der Kirche S. Sepolcro zu Mailand aufgestellt sind. Sie stellen die Passion Christi dar und sind ganz trefflich, in der energischen Kraft der italienischen Kunst, gearbeitet; aber die natürlichen Farben setzen diese lebensgrossen Gestalten sofort auf den Boden der gemeinen Wirklichkeit, und so machen sie den gespensterhaften Eindruck eines starr gewordenen Lebens, — denselben Eindruck, der uns die Sammlungen der Wachsfiguren so unheimlich macht, was die Eiferer für die Polychromie nur den künstlerischen Mängeln der letzteren zuschreiben wollten.

Aehnliches würde bei den Sculpturen der griechischen Kunst eintreten. Und haben die Schnitzfiguren in den deutschen Altarschreinen im bildnerischen Sinne nur erst ihre halbe Vollendung und müssen sie die andre Hälfte bei den Mitteln der Malerei suchen, besteht ihre — ob auch bedingte — Vollendung in dem Zusammenwirken beider Gattungen, so ist dies eben bei den griechischen Sculpturwerken in keiner Weise der Fall. Diese sind bildnerisch fertig und abgeschlossen, und es liegt ein anderweitiges Kunstbedürfniss von Bedeutung in ihnen nicht vor. Nur als ein Schmückendes — aber freilich, soweit uns nur ein Urtheil verstattet ist, nach entschieden künstlerischen Gesetzen und Bedingnissen — tritt das farbige Element bei ihnen hinzu.

III.

BESTÄTIGUNGEN.

(Deutsches Kunstblatt, 1852, No. 15, f.)

Es müssen zuweilen Influenzen in der Luft liegen, auch geistiger Natur, auch wenn uns ihre Bedingnisse nicht ganz klar werden. Vor siebzehn, achtzehn Jahren bildete das Buntfarbige in der griechischen Architektur und Sculptur und der Grad seiner Ausdehnung eine der brennendsten Streitfragen unter Archäologen und Künstlern; nachdem es damit allmählig ziemlich still geworden, scheint die Sache jetzt plötzlich zu neuem Leben zu erwachen. Mehrseitig, ob vielleicht auch durch sehr verschiedene äussere Gründe veranlasst, taucht die Frage auf, wie weit sich inzwischen die eine oder die andre Ansicht bewährt, wie weit unsre Erkenntniss, für die eine oder die andre Ansicht, an gesicherten Gründen zugenommen habe.

Ich hatte im Spätsommer des vorigen Jahres Nachträge zu meiner Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen“ (1835) niedergeschrieben, sie mit diesen in die bevorstehende Gesammt-Ausgabe meiner „kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ aufzunehmen. Ich hatte mich bemüht, die Sache damit von meinem Standpunkte aus thunlichst zu einem neuen Abschlusse zu bringen. Nicht lange, nachdem ich diese Arbeit beendet, wurden zwei neue, diesen Gegenstand behandelnde Werke angezeigt; ein höchst umfassendes:

Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrôme chez les Grecs par J. J. Hittorff, architecte. Avec un atlas. Paris, 1851. *(*845 *S. in gross* 4. *und ein Atlas von* 24 *polychromen Tafeln in Fol.)*

und ein knapp geschürztes:

Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde von Gottfried Semper. Braunschweig, 1851. (104 *S. in* 8.)

Ich war begreiflicher Weise höchst gespannt auf den Inhalt und das Ergebniss beider Werke, deren Verfasser, wie bekannt, zu den Hauptvertretern einer vollständig durchgeführten Bemalung der griechischen Architekturen gehören. Andre Arbeiten, die ich inzwischen vorgenommen, liessen mich erst jetzt an ihre Lectüre gehen, — und nun fühle ich mich, so mannigfaches Interesse beide auch im Uebrigen bieten, fast enttäuscht dadurch, dass sich aus ihnen ein weiteres, neues Resultat von irgend wesentlichem Belang eben gar nicht entwickeln will. Oder vielmehr: sie haben mir die freudige Bestätigung gegeben, dass die Ansicht der Sache, der ich bisher gefolgt war und die ich in jenen Nachträgen auf eine im Ganzen nur mässige Weise zu modificiren veranlasst gewesen bin, auf leidlich festen Füssen steht. Wenigstens scheinen mir die Angriffe meiner beiden ehrenwerthen Gegner, — denn das sind die Verfasser beider Werke, — in denjenigen Punkten, wo es auf das Wesen der Sache ankommt, aller festen Basis zu entbehren.

Ich habe über die Anordnung und den Gesammtinhalt beider Werke eine kurze Andeutung vorauszuschicken. Das Werk von Hittorff enthält

zunächst, auf 422 Seiten des Textes, einen sehr umfassenden Bericht über die Verhandlungen und Streitschriften, die über die Angelegenheit der Polychromie ans Licht getreten sind. Persönliche Motive, persönliche Verhältnisse — die der französischen Archäologen — spielen hiebei sehr wesentlich mit; der deutsche Autor, der in diese Kämpfe mit hineingezogen wird, fühlt sich dabei gelegentlich in der Eigenschaft eines Spielballes, den die eine Partei der andern, wohl nicht immer im völlig sachlichen Interesse, zuwirft. Der deutsche Leser, dem es einfach auf die Sache ankommt, dürfte diesen Dingen wohl nicht überall die vorausgesetzte Theilnahme widmen. Ein sehr grosser Theil der Verhandlungen bezieht sich zugleich auf die Angelegenheiten der Malerei als selbständiger Kunst, mit welcher die griechischen Wände geschmückt waren; auch dieser Punkt hat nur einen äusserst bedingten Bezug zu der polychromatischen Architektur. Irre ich nicht sehr, so bleibt in letzterer Beziehung die von dem Verfasser im Interesse einer grösseren Buntfarbigkeit vorgelegte Antikritik meiner Schrift vom Jahre 1835 die Hauptsache.

Hierauf folgt die Erläuterung seiner Restitution des sogenannten Empedokles-Tempels. Dies ist das kleine Heiligthum aus später griechischer Zeit auf dem westlichen Hügel zu Selinunt, welches nach Hittorf ein viersäuliger Prostylos mit ionischen Säulen und dorischem Gebälk gewesen sein soll, nach Serradifalco ein einfach dorischer Bau mit zwei Säulen in antis. Bekanntlich hat der Verfasser schon vor etwa zwanzig Jahren eine derartige Restitution geliefert und dabei auf die ganze Angelegenheit der Polychromie allerdings sehr anregend gewirkt; er wiederholt dieselbe jetzt, in vervollständigter und ausführlicherer Weise, indem er, um an diesem kleinen Bauwerke sein ganzes System der Polychromie zu entwickeln, möglichst reichhaltige Hülfsmittel antiker Dekoration heranzieht. Unter den Belegen ist übrigens, soweit sie das wirklich Architektonische betreffen, nichts entscheidend Neues enthalten.

Dann kommen technische Untersuchungen über die Beschaffenheit der Farben, mit denen die antiken Bautheile versehen und Anstrich und Bemalung der antiken Wände ausgeführt waren, auch diese mit ausführlichem Eingehen auf die Schriften, die darüber in neuerer Zeit veröffentlicht sind. Für die Feststellung der polychromen Architektur bei den Griechen dürften die Ergebnisse dieses grossen Abschnittes wieder sehr mässig sein.

Endlich die 24 Tafeln des Atlasses sammt deren Erläuterung. Diese enthalten zunächst die Darstellung jenes sogenannten Empedokles-Tempels. Derselbe erscheint hienach als ein gelber Bau mit blauen Triglyphen, rothen Metopen und rothem Giebelfelde, die Seitenwände aus gelbem Quaderwerk mit breiten rothen Fugen und einigen Hauptfugen von blauer Farbe, Alles ausserdem, wo es nur zulässig war, mit buntfarbigen Ornamenten versehen, — als ein Werk, dessen Existenz in solcher Art eben nur in der Phantasie des Verfassers beruhen dürfte und das auf mein Gefühl einen wenig erquicklichen Eindruck macht. Uebertroffen wird der letztere freilich noch durch die farbige Restauration des Kapitäls vom Erechtheum, die der Verfasser auf Taf. XI, Fig 1 mittheilt und von der sich ein jedes gesund organisirte Auge mit einiger Sorge vor nachhaltiger Verletzung zuschliessen dürfte. Doch rettet der Verfasser die Ehre seines eignen gesunden und edeln Farbensinnes durch die beiden schönen Schlussblätter, auf denen er die Dar-

stellung von ihm ohne gelehrtes Grübeln ausgeführter und farbig geschmückter Architekturen, der Façade von St. Vincent-de-Paul und des Portikus am Cirque national zu Paris, vorführt. — Ausserdem wird eine erhebliche Anzahl von Einzelstücken farbiger Dekoration, besonders an architektonischen Gliedern, mitgetheilt. Die besten schon vorhandenen Veröffentlichungen solcher (von Herrmann, Poppe u. A.) sind hiebei sehr zweckmässig benutzt; Neues aber wird kaum gegeben, wenigstens nichts der Art, was, wie schon angedeutet, für die Auffassung der Sache nach der einen oder andern Seite hin entscheidend ins Gewicht fallen könnte. Ungemein interessant ist die Darstellung architektonischer und andrer Ornamente von flachem Relief (ohne Farbe), die sich auf sicilischen Thongefässen gefunden haben (auf Taf. VII). Es sind zumeist sehr reizvolle Verzierungen. Sie aber ohne Weiteres als Copien dessen zu betrachten, was in farbiger Ausführung an den Tempelarchitekturen vorhanden war, scheint mir allzu gewagt; zwischen der spielenden Freiheit bei dekorativen Gegenständen und dem hohen Ernste der heiligen Architektur ist zu aller Zeit einiger Unterschied gewesen. — Es fehlt endlich nicht an Darstellung einiger bemalten kleinen Bildwerke, an Wandmalereien, an Ornamenten von gemalten Thongefässen und an pompejanischen Wandzierden, unter welchen letzteren wiederum einiges Interessante, doch in seiner Wesenheit bisher ebenfalls nicht unberücksichtigt Gebliebene sich bemerklich macht.

Die Schrift von Semper[1]) zerfällt in zwei verschiedene, nur durch einen losen Faden verbundene Gegenstände. Der erste besteht, nächst einer Einleitung über die Dinge der Polychromie und die frühere Betheiligung des Verfassers an denselben, wiederum in einer Antikritik meiner Schrift vom Jahre 1835. Ich komme hierauf, wie auf Hittorff's Antikritik, im Folgenden zurück. Für den Augenblick muss ich mir nur ein Wort über den Ton, in welchem die Semper'sche Antikritik abgefasst ist, erlauben. Er behandelt meine ganze Schrift, als sei sie eben jetzt erschienen, als lägen über den Verfasser, der damals freilich ein Anfänger war, keine weiteren Zeugnisse vor. Er ist dadurch, dass ich ihm mehrfach entgegen getreten, unangenehm berührt worden, hat dies Gefühl des Missbehagens sechzehn Jahre hindurch stillschweigend mit sich herumgetragen und giebt es jetzt in einer Weise von sich, zu deren Bezeichnung mir das rechte Wort fehlt.

Der zweite Gegenstand, den die Semper'sche Schrift behandelt, gewährt ein sehr eigenthümliches, culturgeschichtlich poetisches Interesse. Der Verfasser geht auf die Urzustände der ältesten Völker zurück und entwickelt aus diesen und aus der verschiedenartigen geschichtlichen Stellung der Völker die Grundelemente der Architektur und die verschiedenartige Richtung, welche die letztere nehmen musste. Hiebei erklärt sich der Titel der Schrift, indem als diese Grundelemente aufgeführt werden: Heerd, Dach, Umfriedigung und Erdaufwurf. Das Element der Polychromie findet dabei ebenfalls seine urthümliche Begründung. Es ist ein anziehendes Gefühl, an der Hand eines geistvollen Mannes in jene dunkeln Regionen der Weltgeschichte hinabzusteigen; mag die Ausdeutung der Nebelbilder auch ein gut Theil individueller Phantasie nöthig machen, so empfangen wir doch

[1]) Sie ist des weitere Ausführung eines in englischer Sprache geschriebenen Aufsatzes von Semper, der unter dem Titel *„On the study of Polychromy, and its revival“* im dritten Heft des *„Museum of classical antiquities,“* 1851, enthalten war.



immer die schätzbarsten Anregungen zu eigner Gedankenarbeit. Und wenn der Verfasser uns, ausser der rothen Farbe an Architekturen und Flecht- und Webearbeiten, der Position gemäss, die er äusserlich genommen, noch weiter von Roth unterhält, so bleibt es in unserm Belieben, das zu übersehen oder uns, wenn die Stunde kommen sollte, — zu wehren.

Bei beiden Werken kommt es in der That darauf an, ob und wieweit sie meine Gründe dafür, dass die griechische Architektur in der Blüthezeit der Kunst in der Hauptmasse farblos erschienen sei, widerlegt haben. Beide beginnen, Hittorff ausführlicher, Semper in kürzerer Uebersicht, mit der Reihenfolge minder erheblicher Anführungen aus alten Schriftstellern, mit denen ich meine Schrift eingeleitet hatte. Ich will sehr gern gestehen, dass ich gesammelt hatte, was mir damals in Bezug auf den Gegenstand eben aufgefallen war, dass darunter manches Unerhebliche ist und dass die von mir angeführten Stellen der alten Autoren manches Mal eine Auffassung von verschiedenen Standpunkten gestatten. Ich gebe zu, dass ich Hittorff, was er mir zum Vorwurf macht, in seiner Aeusserung über den „grünen“ und den „rothen“ Gerichtshof von Athen vielleicht eine etwas zu weite Schlussfolgerung zugeschrieben habe, verlange aber auch, dass meine Gegner in meine Worte nicht mehr hineinlegen, als von mir geschehen. Ich bemerke nur, dass ich bemüht gewesen bin, jene Ausdrücke der alten Autoren thunlichst naiv aufzufassen, und ich kann nicht sagen, dass meine Gegner durchweg ebenso verfahren. Ich finde z. B. nicht, dass dies der Fall ist, wenn Semper (S. 49) bei Besprechung der bekannten Stelle des Plinius über die Goldfäden, die im Jupitertempel zu Cyzicus fein „wie die feinsten Haare“ zwischen den Steinfugen „erglänzten,“ aus der „*materia quamvis occulta*“ des alten Autors ein Durchschimmern dieser zarten Fäden durch einen Farbenüberzug macht. Ich glaube, dass es die Sache wenig fördern würde, wenn ich in einen neuen Streit über all diese Punkte eingehen, hier etwas nachgeben, dort mich vertheidigen, an einer dritten Stelle noch weiter über meine damalige Schlussfolgerung hinausgehen wollte. Können meine Gegner schlagendere Gegenbeweise beibringen, so müssen diese siegen; tritt der entgegengesetzte Fall ein, so werden jene Stellen immer, mehr oder weniger, für mich mit ins Gewicht fallen.

Es handelt sich bisher um eine Hauptstelle, — die des Herodot (III, 57) über das Prytaneion und den Markt zu Siphnos, die mir so unverleugbar, so schlagend schien, dass ich bei Abfassung meiner Schrift, in welcher ich sie aufführte, gar nicht darauf verfiel, mögliche Bedenken dagegen zu ersinnen und diese im Voraus zu beseitigen. Ich hielt es auch durchaus nicht für nöthig, die ganze beiläufige Begebenheit, die Herodot dabei erzählt, nachzuschreiben; was jetzt freilich Hrn. Semper, der so wenig wie Hr. Hittorff den Punkt, um den es sich hiebei allein handelt, trotz meiner ausdrücklichen Hinweisung bemerkt zu haben scheint, veranlasst, mir in seiner eigenthümlichen Stimmung eine „*pia fraus*“ zuzuschreiben. Beide Gegner haben umständliche Erklärungen der Stelle zur Begünstigung ihrer Ansicht gegeben. Ich muss nun schon noch einmal, und etwas ausführlicher, darauf zurückkommen. Die Pythia hatte den Siphniern das Orakel gegeben:

Wenn einst weiss in Siphnos das Prytaneion erscheinet,
Weiss der Markt aussieht: dann thut ein verständiger Mann noth,
Der vor dem hölzernen Feind euch warnt und dem röthlichen Herold.

Als aber das Orakel in Erfüllung ging, waren — wie Herodot zur Erklä-

rung des ersten Theiles desselben ganz einfach berichtet — „Markt und Prytaneion der Siphnier mit parischem Steine ausgestattet;" und der hölzerne Feind waren samische Schiffe und der röthliche Herold eins derselben, das, gleich den übrigen mit Mennig angestrichen, in die Stadt gesandt wurde. Hittorff bemerkt hiezu einerseits, man könne füglich annehmen, dass die gesammten siphnischen Gebäude nur in ihrer Hauptmasse weiss, dabei aber an Einzeltheilen farbig gewesen seien, was niemand, der überhaupt an Polychromie glaubt, bestreiten wird. Andrerseits hätten die Siphnier diese Gebäude sehr wohl absichtlich, auf die Erfüllung des Orakels harrend, in dem ungefärbten Steine belassen können; von welcher Absichtlichkeit Semper, aus allerdings ganz triftigem Grunde, das Gegentheil behauptet. Vor Allem, sagt Hittorff, deute das Orakel auf einen Fall der Ausnahme von der gewöhnlichen Regel. Hiemit stimmt Semper sehr überein. Ein rother Herold, so sagt dieser, sei für griechische Begriffe etwas Ungereimtes gewesen und also — nach dem poetischen Gleichgewicht der Orakelverse — ein weisser Markt nebst Prytaneion ebenso; man müsse demnach auf das Umgekehrte zurückschliessen und, wie statt des rothen Heroldes einen weissen, so statt der weissen Gebäude deren in rother Farbe als das Gereimte bezeichnen. Im Uebrigen habe man, mit einer „gewissen dramatischen Nothwendigkeit" anzunehmen, jene Gebäude seien so eben im Bau fertig, aber mit der unbedingt dazu gehörigen Bemalung noch nicht versehen gewesen, als das Orakel sich erfüllte. Das klingt Alles sehr hübsch, schade nur, dass Hr. Semper von einer Voraussetzung ausgeht, der der Beweis fehlt! Das Wort κῆρυξ, dessen sich das Orakel bedient hatte und das oben (nach der Lange'schen Uebersetzung) mit „Herold" wiedergegeben ist, bedeutet Allerlei, öffentliche Diener mancher Art, öffentliche Boten, Gesandte. Da nun z. B. die Cretenser, wie bekannt, rothe Gewande trugen, da die Spartaner sich zum Kriege mit Purpurgewanden schmückten, so konnte Jemand, den die Einen oder die Andern mit einer öffentlichen Botschaft sandten, füglich in dieser besondern Farbe erscheinen. Aber es ist gar nicht nöthig, so weit auszuholen. Hr. Semper braucht nur an die bekannte Stelle in der Lysistrata des Aristophanes, die u. A. auch Plutarch im Leben des Cimon (unter dem sich das betreffende Factum zutrug) citirt, erinnert zu werden, um sich zu überzeugen, dass es mit der Ungereimtheit der rothen Herolde eine völlig missliche Sache ist. Dort heisst es nemlich, nach der Uebersetzung von Droysen, V. 1138 ff.:

> Vergesst ihr, wie der Lakone Perikleidas einst
> Hierher gesendet, als Athens Schutzflehender
> Auf jenem Altar bleich im Heroldspurpur sass?

Die Einen legen in den Autor alles Mögliche hinein, die Andern nehmen einfach die Worte wie sie gegeben sind. Das Orakel spricht von weissen Gebäuden und Herodot giebt als selbstverständlichen Grund ihrer weissen Erscheinung ohne alle Bedenken und Bezüglichkeiten, ohne nur im Entferntesten auf die Besonderheiten eines Ausnahmefalles hinzudeuten, an, dass sie mit parischem Steine (edlem weissem Marmor) ausgestattet waren. Alles Weitere an dieser Geschichte, mag man sie so künstlich auslegen, wie man wolle, mag man dabei auch noch viel glücklicher conjecturiren als Hr. Semper, ist für unsern Zweck gleichgültig; Herodots ganz einfache und unbefangene Bemerkung kann für den, der nicht Augen und Ohren und was sonst zum natürlichen Auffassungsvermögen gehört, eigenwillig

zuschliesst, lediglich nur auf der Voraussetzung beruhen: wo parischer Stein (edler weisser Marmor) zur Ausstattung eines Gebäudes verwandt wird, da ist die Erscheinung des letzteren — wenigstens in der Hauptmasse — weiss.

H. N. Ulrichs, in seinen „Reisen und Forschungen in Griechenland" (1840), die mir erst jetzt, aber eben zur günstigsten Stunde, in die Hand kommen, bestätigt (I, S. 73) diese letztere Ansicht, indem er zugleich noch andre, sehr gewichtige Zeugnisse aus alten Schriftstellern, auf die meines Wissens in dieser Streitsache anderweit noch kein Bezug genommen war, für die weisse Farbe der Architekturen beibringt. Er führt Pindar an, der (*Nem.* 130) seinen Hymnus mit einer „weissen Stele von parischem Stein" vergleicht. Er erwähnt des ephesischen Dianentempels, der nach Vitruv (X, 7) von allerweissestem Marmor (*candidissimo marmore*), aus benachbarten Brüchen, erbaut wurde; wobei Vitruv erzählt, wie die Ephesier lange geschwankt hätten, ob sie parischen, proconnesischen, heracleïschen oder thasischen Marmor zu dem Tempelbau wählen sollten, und wie sie durch die zufällige Entdeckung jener ausgezeichneten Brüche in den grössten Jubel versetzt worden seien. Plinius aber berichtet (XXXVI, 5), wie Ulrichs weiter bemerkt, von demselben Tempel, dass die Besucher durch die Aufseher daran erinnert wurden, ihre Augen bei der Betrachtung des Gebäudes in Acht zu nehmen; so gewaltig „strahlte der Marmor" [„*tanta marmoris radicatio est*"] [1]). Die Eiferer für das Bunte haben mehrfach hervorgehoben, dass ein weisses Marmorgebäude unter dem südlichen Himmel ohne gänzliche Bemalung oder sonstige dämpfende Abtönung für die Augen des Beschauers unerträglich gewesen sei; hier ist die Bestätigung dieser Angabe, aber zugleich auch das Zeugniss dafür, dass man dennoch dies blendende Baumaterial durchaus nicht scheute. Und wenn uns gerade nur die Notiz für diesen besondern Fall aufbehalten ist, so war derselbe, durch jene ausserordentliche Weisse des Steines und durch die, die Dimensionen aller andern griechischen Tempel weit übersteigende Grösse des Gebäudes, ohne Zweifel eben der vorzüglichst auffällige; die Wirkung musste sich hier, durch beide Umstände, in so bedeutend erhöhtem Grade äussern. — In Rom, so führt Ulrichs noch weiter an, wurde nach Livius (XL, 51) der ältere Capitolinische Tempel und wurden nach Cicero (*in Verr.* II. I, 55) auch die übrigen Tempel weiss angestrichen, ebenso, wie das Wort *candens* (weiss) zur Bezeichnung des äusseren Ansehens der Tempel und reicher Privatgebäude bei den Römern in Gebrauch blieb und wie Virgil (*Aen.* VIII. 720) den palatinischen Apollotempel eine schneeige Schwelle des glänzenden Phöbus nennt.

Es ist endlich noch nachzusehen, was meine Gegner an positiven Gründen für die durchgehende Farbigkeit der antiken Gebäude beibringen. Das Wesentliche in diesem Betracht ist bekanntlich jener röthliche Ton, der sich nicht selten an den Monumenten findet und den athenischen Resten einen so schönen Goldglanz giebt. Ich hatte in meiner Schrift gesagt, dass, so lange kein förmliches Gutachten von Chemikern diese Farbe als Rest eines wirklichen Farbenüberzuges anerkannt habe, ich jener Theorie nicht

[1]) Plinius berichtet dies beiläufig, bei der Notiz über eine Statue der Hecate, welche an jenem Tempel (*in templo Dianae post aedem*) befindlich gewesen. Aus der ganzen Fassung und Stellung des Satzes geht hervor, dass seine oben angeführte Angabe lediglich nur auf das Gebäude selbst zu beziehen ist.



beipflichten könne. Was Wiegmann seitdem, aus andern, mir sehr triftig erscheinenden Gründen, zur Erklärung dieser Farbenerscheinung beigebracht hat, ist von Semper ganz unberücksichtigt geblieben, von Hittorff, so viel ich davon in seinem weitläufigen Werke wahrgenommen, nur sehr obenhin besprochen worden. Hr. Semper aber bringt, um mich völlig zu schlagen und meinem Begehren nach jenem Gutachten zu genügen, das „Protocoll einer Sitzung des zur Prüfung der Elgin-marbles in Beziehung auf daran befindliche Farbenspuren ernannten Ausschusses, gehalten im britischen Museum, London den 1. Juni 1837“ bei, das sich auch bei Hittorff findet. Ich kann nur leider nicht entdecken, wo in demselben — abgesehen von allgemeinen Behauptungen — die schlagenden Beweise liegen sollen. Das Wichtigste dürfte ein dabei mitgetheiltes chemisches Gutachten von Faraday sein. Hierin wird die Untersuchung der Farbenspuren von architektonischen Details athenischer Gebäude, deren Vorhandensein an sich Niemand bezweifeln wird, vorgelegt. Dann die einer Farbenspur (Kupferoxyd) vom nördlichen Flügel der Propyläen, von der aber nicht gesagt wird, wo sie an diesem Flügel befindlich gewesen sei, und die, ihrer Beschaffenheit gemäss, auch aus allerlei andern Gründen als denen einer Bemalung herrühren könnte. Dann die einer Farbenspur von den Säulen des Theseustempels. In Betreff dieser letzteren, — der für den vorliegenden Zweck allein wichtigen — erklärt sich der berühmte Chemiker für zweifelhaft und — weist in ihr keine Farbe nach. Es ist wohl nicht nöthig, hierüber noch ernsthaft weiter zu sprechen. —

Was haben wir nun aus der Betrachtung dieser beiden Schriften gewonnen? Ich denke: eine zufriedenstellende Bestätigung der Ansicht, dass die griechischen Tempel in ihrer Totalerscheinung nicht bunt waren und dass sie eine, im Verhältniss zum Ganzen nur mässige farbige Dekoration hatten. —

Das Hittorff'sche Werk hat übrigens bereits zu anderweitiger Erörterung der Angelegenheiten der Polychromie Veranlassung gegeben. Namentlich ist dies unter den englischen Architekten der Fall gewesen. Das Märzheft des diesjährigen *Civil Engineer and Architect's Journal* theilt die umfassenden Verhandlungen mit, die hierüber in den jüngsten Versammlungen des *Institute of British Architects* zu London stattgefunden haben. Man hat die Sache hier unter den verschiedenartigsten Gesichtspunkten beleuchtet; man ist ebenso auf ägyptische und altasiatische Sitte zurückgegangen, wie man die Anwendbarkeit farbiger Ausstattung für die ästhetische Richtung des heutigen Tages und des nordischen Klimas in Erwägung genommen hat; alle künstlerischen Richtungen, von dem begeisterten Verkünder griechischer Buntfarbigkeit bis zum strengen Verläugner derselben, haben dabei ihre Vertretung gefunden. Es sind zugleich aber auch einige sehr schätzbare Mittheilungen über thatsächlich Vorhandenes gemacht worden; und ich erlaube mir, diese aus der englischen Zeitschrift zu entnehmen.

Besonders interessant sind die Bemerkungen des Hrn. Penrose, von dem wir bis jetzt die genausten Aufnahmen des Parthenon besitzen und dessen Urtheil über die athenischen Gebäude, soweit es irgend auf Beobachtungen von thatsächlich Vorhandenem ankommt, hiedurch zur Genüge gewährleistet sein dürfte. Er spricht sich zunächst mit Entschiedenheit dagegen aus, dass der Echinus des dorischen Säulenkapitäls (mit einem Eierstabe oder ähnlichem Ornament) bemalt gewesen sei. Er habe, so sagt er, am Parthenon alle best erhaltenen Kapitäle mit grosser Aufmerksamkeit

untersucht und nicht die leiseste Spur von Farbe oder von denjenigen eingegrabenen oder eingeschnittenen Linien gefunden, welche gewöhnlich angewandt wurden, um das Muster der Bemalung zu bezeichnen. Am Rinnleisten, an dem Blattgliede von überschlagender Form, selbst an den Bändern des Architravs, welche den Einflüssen der Witterung so sehr ausgesetzt seien, finde man durchweg diese Spuren, während der Echinus, aufs Beste gegen das Wetter geschützt, eine vollkommen glatte Oberfläche zeige, die eben erst vollendet zu sein scheine, die einen schönen gleichmässigen Ton habe, aber nicht die geringste Spur einer Linie, welche zur Ausführung einer farbigen Verzierung bestimmt gewesen sei. Wo sonst solche Linien nicht wirklich eingegraben, stehe doch die Oberfläche der gemalt gewesenen Verzierung sehr häufig um die Dicke eines Papierblattes erhaben da; aber auch hievon sei kein Atom, weder am Abacus noch am Echinus des Parthenon, zu finden [1]). Hr. Semper (an den erwähnten Verhandlungen Theil nehmend) will zwar schwache Spuren schwärzlicher Linien am Echinus der Säulenkapitäle des Theseustempels wahrgenommen haben. Hr. Penrose versichert aber, dass er auch die Kapitäle dieses Tempels mit grosser Sorgfalt untersucht habe, ohne irgend etwas der Art zu entdecken.

Gegen die Bemerkung Donaldson's, dass das ganze Aeussere des Theseustempels, einschliesslich der Säulen, mit einem Stucküberzuge, gleichzeitig mit der Erbauung und zum Zwecke der Bemalung, versehen gewesen sei, bemerkt Penrose: er habe, was die Säulen dieses Tempels betreffe, nur den Eindruck einer ebenso vollendeten Politur und einer ebenso fein durchgeführten Behandlung wie an denen des Parthenon empfangen. Gegen die Annahme Semper's, der an der einen Ecke des äusseren Architravs des Theseustempels rothe Farbenspuren entdeckt haben will und hienach das ganze Aeussere desselben in rother Farbe restaurirt, bezieht sich Penrose auf jenen glühenden Ton, den der Stein durch einen Naturprocess empfange und den er mit Bestimmtheit als eine Oxydation des im pentelischen Marmor vorhandenen Eisens bezeichnet. Hiemit steht im nächsten Wechselbezuge eine Bemerkung des Hrn. Twining, die in ihrer Weise wiederum den ganzen Streit über die Ausdehnung der Polychromie bei den griechischen Marmorgebäuden zu beseitigen geeignet ist: dass nemlich die zu Tage stehenden Flächen des pentelischen Marmors im Steinbruche denselben Farbenton zeigen, wie die athenischen Monumente. Zugleich stimmt Hr. Twining mit Penrose's Erklärung über die Entstehung dieses Farbentones überein. — Hr. Penrose ist im Uebrigen,

[1]) Alle diese Bemerkungen des Hrn. Penrose lassen sich an den Gypsabgüssen von Theilen der athenischen Tempel, die gegenwärtig im neuen Berliner Museum aufgestellt sind, aufs Beste und vielleicht noch sicherer, da man sie in jedes beliebige Licht stellen kann, wiederholen. Man sieht an den verschiedenen Gliederungen die an den Gebäuden selbst vorhanden gewesene Bemalung, theils durch jene leicht eingeritzten Umrisse, theils dadurch, dass die Decke der enkaustisch aufgemalten Verzierung den Stein mehr geschützt hatte und derselbe somit im Einschlusse der Verzierung, wenn auch im leisesten Maasse, über dem Grunde erhaben steht. Man erkennt selbst an dem, von dem Wetter sehr stark angegriffenen Architravbande noch den kunstreichen Doppelmäander, an dem darunter befindlichen Riemen mit den Tropfen noch die Spur der reizenden hängenden Palmetten und Lotoskelche, die darauf gemalt waren. An den Abgüssen der Säulenkapitäle des Parthenon, der Propyläen, des Theseustempels, mag man jeden ihrer Theile auch in das schärfste Streiflicht wenden, ist durchaus Nichts der Art, nichts als die regelmässig glatte Fläche wahrzunehmen.

aus ästhetischen Gründen, der Ansicht, dass diese Marmorgebäude dennoch mit einem feinen schimmernden Farbenüberzuge von warmem Tone versehen gewesen seien, bemerkt dabei aber, dass es höchst schwer sei, die Reste dieses Ueberzuges von jener starken, natürlich entstandenen Tönung zu unterscheiden. Wir haben dies nach der ganzen Sachlage wiederum nur als eine subjective Voraussetzung aufzufassen, die wir, zumal all jenen so bedeutsamen Zeugnissen des Alterthums gegenüber, wohl auf sich beruhen lassen können.

Im Uebrigen sind als thatsächliche Bemerkungen besonders noch einige Notizen aus einem Vortrage des Hrn. Cockerell zu entnehmen. Er berichtet über den Minerven-Tempel von Aegina, nach seinen genauen Untersuchungen bei dessen Aufgrabung. Er erwähnt zunächst des feinen Marmorstucks, mit dem die Säulen und das Gebälk dieses Tempels bekleidet waren und der eine höchst glänzende Wirkung hervorgebracht habe, ebenso wie der Stuck, der jenen alten Tempelrest zu Korinth bekleidet, auch diesem Bauwerk den Anschein des feinsten Marmors gebe. Er schildert die Bemalung des Tempels von Aegina, wie wir sie kennen, bemerkt dabei aber ausdrücklich, dass an den Säulen und an dem Architrav, mit Ausnahme des Bandes über letzterem, keine Farbenspur vorhanden gewesen sei. Ebenso habe er auch an den Wänden der Cella dieses Tempels Nichts von Bemalung gefunden.

Hr. Owen Jones führt an, dass er sich einer Säule mit den Resten rothen Anstrichs im Innern des Parthenon erinnere; es sei aber aus gutem Grunde anzunehmen, dass diese Bemalung hier aus der mittelalterlichen Zeit herrühre. Was seine eigenthümliche Ansicht betreffe, so nehme er an, dass die Säulen ursprünglich — vergoldet gewesen seien. Wir haben wohl nicht nöthig, auf diese allerdings eigenthümliche Ansicht weiter einzugehen.

Es scheint in der That, dass das Wesentliche, was überhaupt in diesen polychromatischen Dingen zu ermitteln, nunmehr vor uns liegt und dass die Acten über diese Angelegenheit — etwa mit dem Vorbehalt von Einzelnachträgen, die ein günstiger Zufall vielleicht noch ans Licht bringt, — geschlossen werden können [1]).

[1]) Erst während des erneuten Abdruckes des Obigen gelangt das Werk von Francis Cranmer Penrose: *an investigation of the principles of Athenian Architecture etc., published by the society of Dilettanti, London, 1851*, welches die Architektur des Parthenon, der Propyläen und andrer athenischer Gebäude in ihren technischen und künstlerischen Einzelheiten mit schärfster Sorgfalt behandelt und hierin die Gewähr der zuverlässigsten Beobachtung trägt, zu meiner näheren Kenntniss. Auch hier, im Text wie in den bildlichen Tafeln, ist das polychromatische Element einer reiflichen Erwägung unterzogen; was der Verfasser darüber mitgetheilt, dient wiederum nur zur Bestätigung der vorstehend ermittelten Grundsätze. Die Einzelangaben beschränken sich dahin: dass am Parthenon, ausser der zierlich ornamentistischen Gliederbemalung (mit Blattwerk, Mäandern u. dergl.), die Mutulen blaugefärbt waren, die Soffitten dazwischen (d. h. die Unteransicht der Platte über den Mutulen) und die Bandfläche zwischen den hinteren Ansätzen der Mutulen roth, die Tropfen ohne Farbenspur. die Schlitze der Triglyphen blau, auch schwache Spuren blauer Farbe an der oberen Fläche der letzteren. Aehnliche Spuren von Blau am Theseustempel. An den Propyläen, und zwar am Aeusseren derselben, die ornamentistische Gliederbemalung einfacher (die Sima mit dem Eierstab); das Plättchen unter der Hängeplatte, auch an den Theilen seiner Unteransicht, roth; die Mutulen blau; die Tropfen farblos, doch mit einem Ringe auf ihrer Unterfläche. Im Inneren

die starke echinusartige Platte über den Voluten der ionischen Säulen mit einem gemalten Eierstabe (während am Echinus unter den Voluten dies Ornament in der üblich ionischen Weise ausgemeisselt ist); die einzelnen Glieder des inneren Gebälkes wiederum mit zierlich ornamentistischer Bemalung, und besonders die Kassetten der Decke in geschmackvoll wechselnder Weise, mit Sternen und Palmetten, bemalt.

So eben auch wird eine Schrift ausgegeben, — „Griechische Reiseskizzen von Hermann Hettner. Braunschweig, 1853," — die sich in einer besondern Abhandlung (S. 185—206) aufs Neue darüber auslässt, „wie die Alten ihre Tempel bemalten." Der Verfasser sitzt darin, auch mit Berücksichtigung meines obigen Aufsatzes, über den Prozess Kugler contra Hittorff-Semper zu Gericht und wägt Schuld und Unschuld nach gleichem Maasse. Semper hat Recht und Kugler hat Recht, und Kugler hat Unrecht und Hittorff hat Unrecht: Marmortempel sind weiss, und stucküberzogene Tempel sind bunt, „und dieser Stucküberzug war bei der Freude kindlicher Menschen an bunten Farben wohl (!) in den meisten Fällen roth." In der That giebt er noch ein Paar (mehr oder weniger genaue) Belege von Resten rother Farbe auf dem Stuck von Säulen; dass ich dergleichen überhaupt nicht geläugnet, hätte er bei näherer Ansicht meiner Schrift wahrnehmen können, selbst nicht in Betreff des Tempels von Korinth, wo er mich mit seinem „Kugler hat Unrecht" beseitigt. Ich hatte (s. oben S. 280) von Stackelbergs Angabe über eine Granitnachahmung nur für auffallend erklärt und die Vermuthung einer einfach rothbraunen Färbung ausgesprochen, was H. H. nun selbst aufs Beste, durch Angabe von dem Vorhandensein einer „intensiv rothen Färbung," bestätigt. Uebrigens führt er selbst auch gelbliche und weisse Stuckfärbung als häufig vorhanden an. Ich will ihm gern noch eine weitere Nüance in Betreff der Färbung stucküberzogener alterthümlicher oder nicht völlig rein hellenischer Tempel zugestehen: dass es sich um Grundirrthümer handle und dass dergleichen gar durch ihn schliesslich gelöst seien, kann ich eben nicht finden. Auch muss ich ihm seine Auslegung der Stelle des Plinius (H. N. 36, 5) überlassen, falls er nemlich das Räthsel derselben, nach seiner Auffassung, wahrgenommen und — gelöst hat.

Aus fertigen Bausteinen bauen sich manchmal recht hübsche Throne auf.



ITALIENISCHE STUDIEN.

1835.

I.

ÜBER DIE MAILÄNDER SCHULE.

(Museum, 1835, No. 27 ff.)

Was vor allen Dingen in Mailand mich anzog und bei näherer Bekanntschaft immer mehr fesselte, war die Schule des Leonardo da Vinci. Es waltet in dieser Schule ein eigenthümlich milder und edler Geist, der als ein lichter Strahl von dem Meister ausgeht, sich in den mehr oder minder begabten Schülern in mannigfachen Farben bricht und auch in mittelmässigen Produktionen immer noch auf liebenswürdige Weise nachklingt. Es ist ein schönes Band, welches einen Kreis begabter und tüchtiger Menschen umschlingt, welches selbst die ausser der Schule stehenden Landsleute, selbst die Spätergeborenen in diesen Kreis mit hineinzieht und ebenso auch auf den Beschauer seinen unwiderstehlichen Zauber ausübt. —

Das tragische Schicksal, welches die Hauptwerke Leonardo's heimgesucht hat, ist bekannt. Das Modell der kolossalen Reiterstatue, welches er für Franz Sforza gearbeitet hatte, diente den französischen Bogenschützen bei der Eroberung Mailands als Zielscheibe; der Carton, den er im Wettstreit mit Michelangelo fertigte, ward räuberischer Weise von einem Neider vernichtet; das Abendmahl ist eine unsäglich traurige Ruine. In der Gallerie der Brera sieht man ein Stückchen von dem Carton zu diesem grossen Meisterwerke, den Kopf des Heilandes. Dies, möchte ich sagen, ist Alles, was in Mailand noch von dem Abendmahl vorhanden ist[1]); denn wenn es auch nur ein zerfetztes, zerrissenes Blatt Papier ist, wenn die Pastell-Zeichnung auch nur noch wie ein schwacher Schimmer darauf liegt, so ahnt, so erkennt man hier doch noch, was der Meister darstellen wollte. Es gewinnt diese nebelartige Zeichnung bei längerer Betrachtung eine feste, bestimmte Gestalt; man sieht in diesen schönen Zügen den höchsten Ernst und die göttlichste Milde ausgedrückt; man sieht den Schmerz um den

[1]) Andre Stücke des Cartons (oder Studien zu den Köpfen des Gemäldes) sind in England. (Gegenwärtig, 1852, in Weimar.)

treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes und die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters. Ich konnte von dem Blatte nicht loskommen und ich ging nur, um die Reste des Werkes selbst im Kloster von S. Maria delle Grazie aufzusuchen. Ich hatte geglaubt, auch dies grosse Werk, dessen fast vollkommene Vernichtung mir bekannt war, etwa in einem ähnlichen Zustande zu finden; ich hatte gehofft, dass auch hier aus dem letzten Hauche der Farben noch der Geist des Meisters in leisen Klängen zu mir sprechen würde. Aber wie soll ich dir meine Enttäuschung schildern? Denke dir einen Freund, den du lange Jahre nicht gesehen hast; du hörtest, dass Krankheit und Alter seine Kraft gebrochen, seine schönen männlichen Formen vernichtet haben; aber du hoffst, beim Wiedersehen die alte treue Stimme doch noch zu hören, doch allmählig in seinen Zügen die alte Gestalt, den Blick, das Lächeln des Freundes wieder finden zu können; — und du findest ihn, aber einen blutigen, zerfetzten, besudelten Leichnam! Die Farben des kolossalen Bildes sind verschossen, zum Theil verschwunden, in vielen kleinen Stückchen abgebröckelt; die Mauer ist feucht und schmutzig. Doch das wäre zu ertragen. Aber diese vielfachen elenden Ueberschmierungen, die wieder sammt den Originalfarben verschossen und abgesprungen sind, die das Auge bei der Betrachtung jedes einzelnen Theiles verwirren und nirgend mehr eine Form erkennen lassen, diese machen den Anblick unerträglich. Ich versuchte alle Mittel, die man gewöhnlich anwendet, um sich ein verdorbenes Bild wieder lebendig zu machen; ich betrachtete es aus grösseren und geringeren Entfernungen, mit mehr oder minder geöffneten Augen. Ich glaubte, in diesem oder jenem Gliede einer einzelnen Figur etwas von der ursprünglichen Form zu erkennen; aber so wie ich ein wenig schärfer hinsah, so wie mein Auge nur um eine Linie weiterrückte, war es wieder derselbe Jammer. Ich konnte es in dem Refektorium nicht aushalten; ich bezahlte den Custode, der zur Beaufsichtigung des Bildes angestellt ist, und eilte hinaus in's Freie. Lange konnte ich diesen trostlosen Eindruck nicht verwinden, und es war alle Heiterkeit und Lust des mir noch neuen Südens nöthig, um die alte Unbefangenheit und Frische in mir wieder hervorzurufen. Warum macht man in Mailand doch jetzt, nachdem dies Palladium der Stadt gebrochen ist, so viel Aufsehen davon? Man sollte das Refektorium im Kloster delle Grazie vermauern und jenes geschändete Heiligthum seiner stillen Verwesung überlassen.

Der Untergang der Hauptwerke Leonardo's ist um so mehr zu bedauern, als er bekanntlich so höchst vielseitig beschäftigt war und seine künstlerischen Arbeiten mit unsäglichem Fleiss ausführte, so dass er überhaupt nur wenig vollendet hat. Doch sind ausser dem Abendmahl noch einige Werke seiner Hand in Mailand vorhanden, die das höchste Interesse gewähren. In der Brera zunächst noch ein, leider unvollendetes Bild, eine Madonna mit dem Jesusknaben, der in anmuthiger Bewegung ein Lamm umfasst. Es ist eine einfache, aber sehr zarte und liebenswürdige Composition. Der Kopf der Madonna ist der einzig vollendete Theil des Bildes, ein Gesicht von schönem ernstem Ausdrucke, leider wiederum beträchtlich übermalt, so dass es nur aus einiger Entfernung, wenn die kalten grauen Töne verschwinden, zu geniessen ist. Die Untermalung des Kindes ist sehr leicht und licht gehalten.

Die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek enthält dagegen eine Reihe kleinerer Bilder von Leonardo da Vinci, zum Theil nur Studien, die

aber das grösste Interesse dadurch gewähren, dass sie vollkommen rein und (wie die Italiener sich ausdrücken:) jungfräulich erhalten sind. Ich erwähne zunächst das Portrait der Gemahlin des Ludovico Sforza, Herzogin von Este; es ist ein sehr zierliches Profil, einfach und schlicht gemalt; die Modellirung ist sehr zart, aber durchaus bestimmt durchgeführt, die Carnation sehr einfach und leicht gehalten, leider jedoch in den tieferen Schatten nachgeschwärzt. Das Haar der Dame ist von rothbrauner Farbe; sie trägt darüber ein leichtes Netz, ein Band mit Steinen um den Kopf, Perlenschmuck u. s. w. — Ein männliches Portrait von derselben Grösse, welches man für den Ludovico Sforza hält, ist in ähnlicher Weise, schlicht und streng gemalt und vortrefflich modellirt; leider sind auch hier die Schatten sehr nachgedunkelt. Beide Bilder haben übrigens etwas nah Verwandtes mit dem jüngeren Holbein, vornehmlich wie sich dieser Künstler in seinen früheren Werken zeigt. — Ein drittes, etwas grösseres Portrait, welches den Freund des Leonardo, den Arzt, mit welchem er seine anatomischen Studien betrieb, vorstellen soll, wird von Amoretti (in seiner bekannten Schrift über Leonardo) ebenfalls für Original gehalten, eine Meinung, der ich nicht wohl beitreten kann. Abgesehen davon, dass es ungleich weicher und mit einer ganz verschiedenen Auffassung der Farbe gemalt ist, so ist es vornehmlich in der Zeichnung durchaus minder wahr und verstanden (im Contur der Lippen, des Halses u. s. w.), als die eben genannten Bilder und als es überhaupt bei einem Meister wie Leonardo vorauszusetzen ist. — Sehr anziehend und gewiss ächt ist ein Bild, welches das Leichenhaupt des Täufers Johannes, auf einer silbernen Schüssel liegend, darstellt; es ist ein äusserst sorgfältiges Studium des Todes, — wohl zu einer Herodias bestimmt, — ebenso wie die vorigen sehr einfach gemalt, dies jedoch glücklicher Weise nicht weiter nachgedunkelt. Die Lichter in den Haaren sind leicht mit Gold aufgesetzt, was ihnen etwas eigen Spielendes, Durchsichtiges giebt. Die silberne Schüssel enthält ein treffliches Beispiel niederländisch sauberer Naturnachahmung.

Die genannten Bilder sind in Oel gemalt. Ausser ihnen befinden sich verschiedene Pastellzeichnungen Leonardo's in der Ambrosiana, sämmtlich mehr oder minder ausgeführte Studien zu Bildern. Das ausgezeichnetste unter diesen ist ein weibliches Brustbild, dessen Kopf mit grösster Vollendung ausgeführt ist. Es ist ein Weib in voller Jugendblüthe, welche das Gesicht dem Beschauer gerade entgegenwendet und die Augen niederschlägt; das blonde Haar hängt frei über den Rücken herab. Die Anordnung des Ganzen, die Art und Weise wie die schöne Gestalt in dem Rahmen ruht, die zarte Ausführung dieser reizvollen, weichen Formen, der Adel und die Zucht, welche über dies Antlitz ausgegossen sind, — Alles vereinigt sich, um dem Bilde einen ganz vorzüglichen Werth zu verleihen; es ist mir (mit Ausnahme jenes Christuskopfes in der Brera) das liebste, welches ich von Leonardo kenne. Eigen machen sich ein Paar geöffneter Augen, welche auf dem Grunde des Bildes flüchtig hingezeichnet sind. Gewiss war der Meister während des Entwurfes einen Augenblick zweifelhaft, welche Bewegung den Augen günstiger sei; aber es bedurfte nur dieser Paar Linien, um die ungleich grössere Schönheit jener niedergeschlagenen Augen klar zu machen. — Nicht minder trefflich wie das eben genannte und demselben nur in der Schönheit nicht zu vergleichen ist das Portrait eines jungen Mannes in einer Pelzmütze und mit dickem niederhängendem Haar: auch dies in höchster Lebendigkeit und mit einfachsten Mitteln gearbeitet. Vier

andere Studien sind sehr leicht und flüchtig skizzirt und offenbar nur entworfen, um sich der allgemeinen Anordnung der auszuführenden Portraits im Voraus zu vergewissern.

Dann ist von Leonardo noch eine kleine Skizze eines lächelnden Kopfes vorhanden, in Gouache gemalt und vortrefflich durchgearbeitet, — und die sehr sauber ausgeführte Zeichnung eines weiblichen gebückten Kopfes von schönem ernstem Ausdrucke.

Dass Compositionen Leonardo's öfters von seinen Schülern ausgeführt wurden, ist bekannt. So befindet sich in der Brera ein Exemplar jener bekannten Composition: Maria, im Schoosse der Anna sitzend, und auf ihrem Schoosse das Christkind, welches sich spielend zu einem Lamme niederneigt. Ungleich bedeutender jedoch, als die Ausführung dieses Bildes, ist die einer andern ähnlichen Composition, die in der Ambrosiana vorhanden ist und von der Hand des Bernardino Luini herrührt. Es ist eine heilige Familie: Maria, ebenfalls auf dem Schoosse der Anna, und in ihren Armen das Christkind, welches sich wiederum in einer ähnlichen Bewegung zu dem kleinen Johannes niederneigt; zur Seite Joseph. Es ist ein wunderbarer Liebreiz in den leichten und gefälligen Linien, in welchen diese bedeutende Gruppe sich bewegt; die Haltung des Kindes vornehmlich, das Lächeln der Jungfrau, u. a. m. sind von der schönsten Wirkung. Die eigenthümlich bewegte Stellung, welche die Jungfrau in diesem Bilde hat, — sie sitzt seitwärts, wendet dann den Oberleib und das etwas geneigte Haupt nach der anderen Seite und streckt die Arme aus, um das Kind zu halten, — scheint den Schülern Leonardo's öfters zum Vorbilde gedient zu haben. In zwei Bildern des Berliner Museums: in einer heiligen Familie von Marco d'Oggione und in der schönen Pomona, welche dem Francesco Melzi zugeschrieben wird, kehrt dieselbe in genauer Wiederholung wieder. Das eben besprochene Mailänder Bild galt übrigens in Paris, wohin es durch Napoleon entführt war, für eine Arbeit des Leonardo selbst.

Bernardino Luini ist es, von dem man unter Leonardo's Schülern die bedeutendsten Werke ausgeführt sieht, und den man in Mailand vor allen Künstlern liebgewinnen und verehren lernt. Er ist nicht so gross, nicht so frei und kühn wie Leonardo, oder er schwingt sich wenigstens selten zu erhabenen und imponirenden Gestalten auf; dafür aber hat er einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer die edelste Befriedigung und Beruhigung gewähren. Bernardino gehört, — wenn wir die wenigen ersten Lichter der Kunst ausnehmen, — zu den trefflichsten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts; und vielleicht nur, weil Vasari wenig von ihm weiss, vielleicht auch, weil er mehr in Fresko als in Oel gemalt hat, ist ihm seither nicht ein so allgemeiner Ruhm zu Theil geworden, als er es vor vielen verdient. — Die Ambrosiana besitzt von ihm eine Reihe kleinerer Oelbilder. Zunächst eine bedeutende Anzahl trefflicher Studienköpfe, die im Einzelnen (vornehmlich ein Johannes d. T.) sehr an Andrea del Sarto erinnern. Dann einen kleinen Johannes, Brustbild, der ein Lamm liebkosend in seinen Armen hält, ein wunderreizend naives und kindliches Bild, — das schönste Oelbild, welches ich von Bernardino gesehen habe; auch dies übrigens ist, wie die erwähnte heilige Familie, mehrfach unter dem Namen Leonardo's bekannt. Ferner eine andre heilige Familie, Maria mit dem Kinde und Johannes, — schön, mild und einfach gemalt; ähnlich ein junger Christus, der die Hand segnend erhebt

(Brustbild); und ein anmuthiges Madonnenköpfchen. Nicht minder interessant sind ein Paar Zeichnungen. Die eine, grössere von diesen, ein Kniestück, stellt die Rückkehr des Tobias dar; es ist eine einfache, anmuthige Composition und besonders der Engel schön und liebenswürdig. Die Zeichnung ist wohl ausgeführt und würde sich trefflich zur Publikation durch den Steindruck eignen. Die andere ist das Bild eines lesenden Mädchens. — Die Brera besitzt nur ein Oelgemälde des Künstlers, ein Altarbild und von grösseren Dimensionen als die oben genannten: eine Madonna auf dem Throne, zwei Heilige zu ihren Seiten, welche die knieenden Donatoren ihrer Obhut anempfehlen; auch hier dieselbe schlichte Anmuth, welche sich in jenen Werken zeigte, hier jedoch noch etwas mehr Alterthümliches, das an Ambrogio Borgognone erinnert, — einen Künstler, der trotz seiner Befangenheit in der Zeichnung der Formen, viel Verwandtes mit dem Bernardino besitzt und zu dem letzterer gewiss in einer besonderen Beziehung gestanden hat.

Bei weitem wichtiger sind dagegen die Freskomalereien, welche Bernardino in Mailand und in benachbarten Orten ausgeführt hat. Die bedeutendste Anzahl der Fresken, die aus aufgehobenen Mailänder Klöstern in die Gallerie der Brera gebracht sind, rührt von ihm her. Diese schönen und edlen Compositionen werden dir aus den Umrissen der *Pinacoteca di Milano* bekannt sein; es sind einfach schöne und anmuthsvolle Gestalten, die sich auf der einen Seite der Tiefe der umbrischen Meister, auf der andern der Heiterkeit der Toscaner annähern. Unter vielen erwähne ich nur beispielsweise einer Madonna mit dem Kinde, die wie ein stiller Leonardo anzuschauen ist; eines schönen, kraftvollen Weibes (die Bedeutung ist mir unbekannt), das aus einer Thür hervortritt und mit ausgestrecktem Arm zur Seite weist; vornehmlich aber einer thronenden Madonna mit zweien Heiligen zu ihren Seiten und einem Engelknaben zu den Füssen, vom J. 1521, und aus der Brera-Kirche hierher gebracht. Hier sieht man schon, vornehmlich in der einen weiblichen Heiligen, den Adel und jene höhere Schönheit, welche Bernardino allerdings — wenn schon nicht immer — zu erreichen gewusst hat. In den meisten dieser in der Brera befindlichen Fresken ist, wie auch häufig in den Oelbildern, noch eine gewisse liebenswürdige Schwäche, eine gewisse jugendliche Befangenheit zu bemerken. Vielleicht, dass diese Werke noch in die Entwickelungszeit des Künstlers gehören. Willst du ihn in seiner vollen Schönheit, in seiner ganzen männlichen Kraft kennen lernen, so gehe in die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio), an welcher dein Weg zur Maria delle Grazie dich vorüber führt! Es ist die Kirche eines Nonnenklosters, durch eine Scheidewand in der Mitte in zwei Theile gesondert und ganz und gar mit Freskomalereien ausgefüllt. Von Bernardino Luini selbst rührt der grösste Theil der Fresken an dieser Mittelwand, so wie die in einer Seitenkapelle der vordern Kirche her; die übrigen sind von seinen Schülern und andern jüngeren Zeitgenossen ausgeführt. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, welche ein fast raphaelisches Gepräge tragen, die mildesten und würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben. Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe, ist mit den herrlichsten Gestalten bedeckt und das Auge kann sich an diesem Reichthum nicht satt sehen. Man weiss nicht, wie man die verschwenderische Phantasie des Künstlers genug bewundern soll, der selbst dem nur leicht hingetuschten Contur einen unaussprechlichen

Liebreiz zu geben wusste, der das unbedeutendste ornamentistische Medaillon mit der anmuthigsten Composition ausgefüllt hat. Ich war in Gesellschaft eines Malers zufällig hieher gerathen, und da in der inneren Kirche gerade die Hora vorüber war und darin gefegt und gescheuert wurde, so benutzten wir die Gelegenheit und machten uns schnell an's Zeichnen. Ich hatte glücklicher Weise Kopier-Papier bei mir und zeichnete mir durch, was ich eben abreichen konnte. Auch diese trefflichen Werke sind übrigens bereits durch Fumagalli in Umrissen herausgegeben, in seiner *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia*. Nur die grossen und sehr gerühmten mehr historischen Freskomalereien Luini's zu Lugano und Sarono mögen diese noch an Werth übertreffen. — Noch sieht man in manchen andren Kirchen Mailands einzelne Freskomalereien von Bernardino Luini; so ein schönes Altarbild in einer verlassenen Kapelle von S. Maria del Carmine, ein andres in S. Giorgio al Palazzo u. s. w. Auch Manches und Bedeutendes von seiner Hand befindet sich hier im Privatbesitz.

Mit Bernardino Luini ist, wie es scheint, keiner weiter von Leonardo's Schülern zu vergleichen. Marco d'Oggione ist schwächer und kleinlicher in Anordnung des Ganzen, im Styl der Gewandung und in der Farbe, — er ist wie eine geringere Auflage des Luini. Dies Urtheil ergeben die von ihm in der Brera befindlichen Fresken. Die dortigen Oelbilder sind anmuthiger, besonders das Bild der drei Erzengel, welche den Satan stürzen; die Gestalten sind hier nicht bedeutend, aber immer liebenswürdig und die Köpfe von schönem leonardeskem Ausdrucke. — Boltraffio hat etwas mehr Kaltes in der Farbe; unter den Bildern, die ich von ihm gesehen habe, schienen mir besonders zwei Köpfe, des Christus und der Maria, in der Ambrosiana befindlich, wegen ihres schönen, milden Ausdruckes bemerkenswerth. — Was dem eben Genannten in der Farbe fehlt, hat ein andrer Schüler, Andrea Salaino, wie es scheint, zu viel. Sein Johannes der Täufer, ebenfalls in der Ambrosiana, ist eine zarte jugendliche Figur von röthlichem Schmelz in der Farbe und von süssem und weichem Ausdrucke. Es ist ein Brustbild, gegen den Beschauer gewandt; er weist mit der Hand in die Höhe; unter Leonardo's Namen zeigt man Wiederholungen desselben zu Paris, Genua und Florenz. Ein Gemälde von ähnlicher Dimension, welches sich im Schlosse zu Berlin unter den zurückgestellten Bildern der Solly'schen Sammlung befindet, kam mir bei Betrachtung dieses Bildes lebhaft in die Erinnerung zurück: es ist dort dieselbe Glut, dieselbe Weichheit und Süssigkeit der Farbe wie in dem Mailänder Bilde. Jenes stellt die heilige Zoe dar, welche an ihren schönen blonden Haaren emporgewunden wird. — Ein andres grösseres Bild von Salaino befindet sich in der Brera: eine Madonna mit dem Kinde, welches dem heiligen Petrus die Schlüssel reicht, während Paulus daneben steht. Die Composition des Ganzen ist von leichter Bewegung, fast nach Art des Leonardo. Leider war das Bild sehr nachgedunkelt und an ungünstiger Stelle aufgehängt. — Von Cesare da Sesto ist in der Ambrosiana ein kleines Brustbild des jugendlichen Heilandes vorhanden, ein höchst zartes, naives und einfaches Gemälde; auch dies in ähnlich röthlichem Kolorit. Ein heiliger Hieronymus von demselben Künstler, ebendort, ist schwach.

Ich bin überzeugt, dass Leonardo und seine Mailänder Schule in ihrer eigenthümlichen Ausbildung gewiss in einem nicht unwesentlichen verwandtschaftlichem Verhältnisse zu den früheren Schulen des Ortes gestanden haben, und dass durch ein gründliches Studium der letzteren erst sich

Vieles in den Eigenthümlichkeiten der ersteren wird erklären lassen. Lei der haben genauere kunstgeschichtliche Forschungen bisher nur das mittlere Italien zu ihrem Gegenstande gehabt; es ist zu wünschen und zu hoffen, dass nun auch bald dieser Theil des nördlichen Italiens an die Reihe kommen möge. Mir war auf dieser Reise nicht Zeit und Musse gegönnt, um spezielle Untersuchungen der Art anzustellen; doch habe ich hin und wieder Gelegenheit gehabt, ältere Freskomalereien zu sehen, in denen ich bereits jene Weichheit, Zartheit und Innigkeit, je nach den Epochen, welchen sie angehörten, modificirt, zu erkennen im Stande war. Statt mehrerer nenne ich hier nur Beispielweise eine schöne Wandmalerei auf Goldgrund, welche sich über dem Eingange zur Kapelle des heiligen Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand befindet. Doch werden hievon wieder mancherlei andre Einflüsse zu sondern sein, wie deren namentlich von der paduanischen Schule ausgegangen sein müssen. Hieher beziehe ich namentlich jenes Freskobild des Vincenzio Foppa in der Brera, welches das Martyrthum des heiligen Sebastian darstellt. In diesem herrscht das strengste entschiedenste Studium der Form vor; die Zufälligkeiten der Natur sind sorgfältigst und bis zur Komik nachgebildet, während die tiefere Auffassung des Seelenlebens minder sichtbar wird. Jener Bogenschütz, welcher mit der köstlichst ernsthaften Grimasse blinzelnd auf den Heiligen zielt, bezeichnet die Richtung des Künstlers.

Für einen Zögling jener alterthümlichen, weichen Richtung halte ich hingegen den Ambrogio Borgognone, der den Köpfen seiner dargestellten Personen, vor Allem den Engelknaben, eine Zartheit, Innigkeit und Unschuld aufzuprägen weiss, wie man wenig Beispiele der Art finden dürfte. In den Formen des Körpers sind seine Gestalten freilich meist sehr dürftig und ungeschickt. Du kennst die reizende Madonna mit dem Kinde und den beiden anbetenden Engeln auf den Seiten im Berliner Museum. Ein ähnliches Bild habe ich hier nicht gefunden; ein grosses Bild in der Ambrosiana, eine Madonna auf dem Throne mit vielen Heiligen und Engelchen umgeben, hat nicht ganz diese Zartheit; es ist mehr Befangenes darin, wenngleich der Geist des Meisters unverkennbar aus diesen schönen Köpfen spricht. An einem Wandgemälde, welches man aussen an der Kapelle S. Satiro sieht (Madonna mit dem Kinde), erkennt man die volle Eigenthümlichkeit und Liebenswürdigkeit des Ambrogio, obschon ich nicht behaupten möchte, dass das Bild überall in seiner Integrität erhalten sei. In S. Ambrogio, an der Aussenmauer des Chores, nach dem Seitenschiff zu, ist ein andres Wandgemälde des Borgognone, ein Christusleichnam zwichen zwei Engeln, welches auffallende Verwandtschaft mit Bernardino Luini zeigt und sich schon zu dessen freierer Formenauffassung hinneigt. Unfern von letzterem sind noch zwei schöne Fresken, ein kreuztragender Christus und die drei Marieen, deren Meister ich nicht zu nennen weiss. Es ist wohl etwas Verwandtes in dem tiefen, gemüthvollen Ausdrucke darin, doch deuten hier die erhabenen grandiosen Gestalten wiederum mehr auf einen Einfluss von der Seite des Leonardo; mich erinnerten diese Gestalten an die Werke des Sodoma, dessen eigenthümliche Bildung ja ebenfalls durch Leonardo begründet ist.

Auch Gaudenzio Ferrari verläugnet nicht seinen Ursprung aus jener älteren Schule, wenn gleich das Alterthümliche bei ihm bisweilen zur Phantasterei ausartet und manches Affektirte, manches Kalte, Componirte (nach Art der römischen Schule) hinzutritt. Eine grosse Anzahl von

Freskomalereien seiner Hand befindet sich in der Brera; sehr anziehend ist unter diesen die Geschichte der Anna und des Joachim, auf mehreren Bildern gemalt und ehemals im Kloster della Pace befindlich. Hier sieht man schöne würdige Gestalten und einen edlen Styl in der Gewandung. Auch die Gesammt-Anordnung dieser Bilder hat etwas Eigenes; sie erinnert, in den weiten landschaftlichen Gründen, besonders an die älteren Florentiner. Andere Bilder des Gaudenzio sieht man in S. Ambrogio, S. Maria delle Grazie u. s. w.

Selbst in den Werken des Bartolommeo Suardi (Bramantino) ist jener heimische Charakter noch nicht ganz verwischt; als Beispiel nenne ich das grosse Freskobild in der Brera (Madonna auf dem Throne und zwei Engel) mit der eigenthümlich zarten Reflexbeleuchtung der Gesichter. Ebenso ist in Bernardino Lanino, ist selbst in dem Manieristen Aurelio Luini die Schule immer noch zu erkennen.

II.

VON DEN ÄLTEREN MALERN NEAPEL'S.

(Museum, 1835, No. 43, ff.)

Wenn man Neapel besucht, so hat man insgemein schon sehr viel von Italien gesehen und seinen cisalpinischen Hunger nach Werken der Kunst beträchtlich gesättigt; man bringt nur noch die Absicht mit, Pompeji und die Schätze antiker Malerei im Neapler Museum, die bemalten Vasen, oder das zweitausendjährige Brod nebst den Lavaformstücken jener armen Pompejanerin, — je nachdem Pflicht und Neigung entscheiden, — in Augenschein zu nehmen. Im Uebrigen dankt man Gott, dass man nicht mehr zum unaufhörlichen Ansehen von Kunstgegenständen gepresst wird und dass man sich endlich, in dem irdischen Paradiese angelangt, dem allersüssesten Farniente ohne Gewissensbisse hingeben kann. Man wandelt den unaufhörlichen Weihnachtsmarkt der Chiaja auf und nieder; man fährt durch die Grotte des Posilipp und trinkt zu Pozzuoli auf dem Altan des Ponte di Caligula (so heisst die Osterie) den köstlichsten Falerner, während die grünen Wellen um die wirklichen Brückentrümmer tanzen; man reitet durch Kastanienlauben nach Calmadoli empor, wo alle Herrlichkeit der Welt zu den Füssen des Beschauers ausgebreitet liegt; man segelt hinüber nach Capri und lässt sich in die verzauberte blaue Grotte hineinlootsen, u. s. w. Diese und ähnliche sehr löbliche Beschäftigungen ergeben sich durch die Umstände so von selber und werden auch von Jedermann so getreulich wiederholt, dass man in der That kaum die antiken Schätze des Museums bisher genug gewürdigt hat, geschweige denn die ebendort befindliche sehr reiche Gemäldegallerie und noch weniger die in den Kirchen zerstreuten Kunstwerke. Dass aber vor Spagnoletto und vor Raphael dort etwas der Rede Werthes gemalt worden ist, weiss diesseits der Alpen fast niemand; und es lässt sich dies auch kaum voraussetzen, wenn man die

flauen Berichte Lanzi's, der von der älteren neapolitanischen Kunst nichts selbst gesehen hat, oder wenn man gar Vasari's hochfahrende Aeusserungen — er allein will erst die Geister dieses Staates zu grossen Leistungen geweckt haben — als Maassstab nimmt.

Indess habe ich hier und dort in Neapel recht sehr Beachtenswerthes von älterer Malerei gefunden, und ich glaube, dass eine Mittheilung dessen den Lesern dieses Blattes nicht gerade unangenehm sein wird. Freilich muss ich dabei bemerken, dass ich nur in der Weise eines Durchreisenden verfahren konnte und dass mir gewiss noch vieles Wichtige entgangen sein wird; sodann, dass es noch an allen dokumentlich historischen Vorstudien fehlt und ich einzig Dominici's oft zweifelhafte Autorität[1]) vor mir hatte. Doch kann das Folgende wenigstens dazu beitragen, einige Aufmerksamkeit auch auf diese Region der Kunstgeschichte zu wenden, und vielleicht andre Kunstforscher, denen ein längerer Aufenthalt in Neapel und eine Einsicht in die etwa vorhandenen archivarischen Dokumente vergönnt ist, zu gründlicher Bearbeitung des bisher Versäumten anzureizen.

Am Nordende der Stadt, unter dem Berge von Capodimonte, liegt das alte Kirchlein S. Gennaro de' poveri, neben dem sich der Eingang in die Katakomben befindet. Dies sind nicht, wie die Katakomben Roms, schmale Gänge, durch die man sich mühsam hindurchwinden muss, sondern mächtige unterirdische Hallen, die man in den Fels gehauen hat, mit vielen Kapellchen und voller Gräber und Gebeine; eine fabelhafte Unterwelt, in der die Fackeln und einfallende Tageslichter ein wundersames Spiel durcheinander treiben. Hier und dort sieht man noch die Reste alter Wandmalereien, so an dem Gewölbe der vordersten Kapelle einen riesigen Christus und mehrere Heilige im byzantinischen Style. An andern Stellen gehören die Malereien einer noch früheren Periode christlicher Kunst an; in diesen erkennt man, trotz der ziemlich rohen Ausführung, doch noch entschieden die edlere Zeichnung und den pastosen Farbenauftrag der Antike. — Die Wandmalereien der römischen Katakomben sind verschwunden und über die Eigenthümlichkeiten ihrer Ausführung geben uns die Kupfer bei Bosio und seinen Nachfolgern keine Auskunft. Die Katakomben Neapels dürften somit die einzigen Beispiele von Malereien eines so bedeutenden Maassstabes aus den ersten Zeiten christlicher Kunstäusserung enthalten. Leider sind von denselben jedoch auch nur noch geringe Reste vorhanden und auch diese gehen, durch die Feuchtigkeit des Ortes und mehr noch durch den Unverstand der Führer, welche sie bei jedesmaliger Besichtigung immer mehr mit ihren Fackeln einräuchern, ihrem baldigen Untergange entgegen.

In spätere Jahrhunderte und zwar in die Zeit der trefflichsten Entwickelung des byzantinischen Styles, gehört ein grosses Mosaik, welches sich in einer Seitenkapelle von S. Restituta (der alten, mit dem Dome verbundenen Basilika) befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Heilige auf ihren Seiten, sehr grandios und würdig, gemässigt byzantinisch und wohlerhalten. Man benennt das Bild als *S. Maria del Principio*, weil man glaubt, dass dasselbe aus dem vierten Jahrhundert, und zwar von der Hand eines gewissen Taurus, herrühre und eins der ersten Madonnenbilder

[1]) *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani. Napoli, 1742.*

sei, die in Italien öffentliche Verehrung empfingen. In dem alten Baptisterium, zu welchem man aus S. Restituta gelangt, sieht man noch andre Mosaiken, die etwa mit jenem Madonnenbilde gleichzeitig und ebenfalls in einem sehr tüchtigen strengen Style ausgeführt sind, die aber ebenso fälschlich in jene frühere Zeit zurückdatirt werden. Zwei grosse Köpfe, die zwischen diesen Mosaiken angebracht sind, eine Madonna und ein Christus, sind alte Malerei: der letztere sehr schön und ernst gehalten, der der Maria leider übermalt. —

In späterer Zeit, bei dem lebendigeren Erwachen der Kunst, scheint der Aufenthalt Giotto's zu Neapel, von dem uns Vasari erzählt, einen wesentlichen Einfluss auf die dortige Kunstthätigkeit ausgeübt zu haben. Sein freundschaftliches Verhältniss zu neapolitanischen Künstlern ist bekannt; die grossen Arbeiten, welche ihm zur Ausführung übertragen wurden, die neuen Bahnen, welche man darin eröffnet sah, mussten zur Nacheiferung anreizen. Noch jetzt ist von diesen Arbeiten Bedeutendes vorhanden, vielleicht das Vorzüglichste, was überhaupt von Giotto's Werken erhalten ist. Seltsamer Weise hat man jedoch in neuester Zeit, soviel auch über Giotto hin und her gesprochen wird, gerade diese Arbeiten nur sehr obenhin berührt, obgleich eben aus ihnen, und ich möchte sagen: fast allein aus ihnen die kunstgeschichtliche Stellung Giotto's genügend gewürdigt werden kann.

Es sind dies vornehmlich die Deckengemälde, welche er in dem Kirchlein der Incoronata ausgeführt hat. Das Kirchlein liegt in der Strada Medina, linker Hand, wenn man vom Largo di Castello kommt; es bildet das Untergeschoss eines hohen Hauses, und man steigt von der Strasse, die bei dem Umbau des Castell nuovo im funfzehnten Jahrhundert erhöht wurde, wie in einen Keller hinab. Es ist in gothischen Formen, mit einem zierlichen Hauptportal, innen mit modernen Schnörkeleien geschmückt. Ursprünglich soll an der Stelle der Palast gestanden haben, in welchem Königin Johanna I. mit ihrem zweiten Gemahle, Ludwig von Tarent, im J. 1331 gekrönt ward; sie soll diesen Palast zu einer Kirche, unter dem Titel der „Krone Christi" oder der „Dornenkrone" (S. Corona di Cristo, Corona di Spine) geweiht haben, woraus nachmals der Name S. Maria Coronata oder schlechthin: l'Incoronata entstand.

Die Deckengemälde befinden sich an dem ersten Quadrat des Kreuzgewölbes, über einer späteren, vermuthlich für einen Sängerchor eingerichteten Tribüne, und sind von dort aus sehr bequem zu betrachten. Es sind ihrer acht, indem sich in jedem Dreieckfelde des Gewölbstückes zwei Gemälde neben einander befinden. Die Gewölbrippen sind bunt bemalt, bunte Streifen mit zierlich leichtem Blätter-Ornament ziehen sich zu deren Seiten hin. In der Mitte, am Schlussstein, befindet sich das Wappen; die Winkel daneben sind, um den Bildern die scharfe Spitze zu nehmen, mit viereckigen, reich ornamentirten Feldern ausgefüllt. Aus gleichem Grunde sind in den unteren Winkeln ringsumher Köpfe von Heiligen angebracht. Die Bilder haben sämmtlich einen blauen Grund. Die ersten sieben von ihnen stellen die Sakramente der Kirche dar. Ich beschreibe sie der Kürze nach, indem ich von dem Bilde, welches sich rechts über der Eingangsthür befindet, anfange und immer zu dem links folgenden fortschreite.

1. Die Taufe. Man sieht ein sechseckiges Taufgebäude, welches nach vorn offen ist und seitwärts einen Portikus hat. Darüber, zur Seite, schwebt ein Engel mit einer Kerze. (Ich bemerke, dass bei sämmtlichen Bildern

die oberen Winkel der gegebenen Räume durch Engel- oder Teufelsgestalten ausgefüllt werden.) In der Kapelle, an dem sechseckigen Taufbrunnen, geht die Taufhandlung vor sich. Das Kind wird von einem Manne in rother Kleidung gehalten, ein Diakonus (?) stützt seinen Arm; weiter zurück steht noch ein Zeuge. Der Priester giesst das Wasser auf den Kopf des Kindes, neben ihm steht der Sakristan. Im Vorgrund, tiefer, sieht man eine Weibergruppe, deren Beschäftigung leider nicht mehr deutlich zu erkennen ist; doch sind auch unter ihnen noch anmuthige, lebenvolle Köpfe erhalten.

2. Die Firmelung. Eine gothische Kirche, nach vorn offen; darüber wieder ein Engel mit einer Kerze. Eine Mutter hält ihr weissbekleidetes Kind auf dem Arme, ein Bischof segnet es; hinter ihr zwei andre Frauen, von denen die eine ebenfalls ein Kind auf dem Arme trägt. Im (beschädigten) Vorgrunde führt wiederum eine Frau ein Kind herbei.

3. Das Abendmahl. Ein gothisches geradlinig geschlossenes Gebäude; darüber zwei Engel mit Kerzen und Rauchgefässen. Man sieht eine Anzahl knieender Leute, mit verschiedenem Hauptschmuck und sehr lebenvollen Gesichtern; einer steht am Eingange aufrecht, ein andrer tritt eben ins Portal. Der Priester — ein trefflich individueller Kopf — reicht dem vordersten die Oblate; hinter ihm zwei Sakristane, von denen der erste den verhüllten Kelch trägt.

4. Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch-gothischen Style, nur zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Rücken und Beine sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelgestalten.

5. Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft, — offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Papst unter einem Baldachin, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andere Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt wiederum ein Engel.

6. Die Ehe. Ein reichornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits der obengenannten Stifter der Kirche, des Ludwig von Tarent und der Johanna; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter

dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen, indem sie sich sehr zart an den Fingern halten, einen Reigentanz aufführen.

7. Die letzte Oelung. Ein Haus, nach vorn geöffnet. Der Sterbende liegt auf dem Lager, halbnackt, — ungefähr wie ein ausgedörrter Christusleichnam in den Gemälden jener Zeit anzuschauen. Seine Frau hebt ihn empor. Ein Priester giebt ihm die Oelung; neben diesem der Sakristan mit einer Kerze. Weiber und Kinder sind um das Lager versammelt; auf sehr bestimmte Weise spricht sich in ihren Stellungen und Mienen der innere Schmerz aus, wie er durch die Feier des Momentes gemässigt wird. Oben links erscheinen drei Engel im siegreichen Kampfe mit drei Teufeln.

8. Das letzte Bild führt insgemein den Namen der *Entrata della Reina Giovanna* (des Einzugs der Königin Johanna), und ich erinnere mich, es selbst in Werken deutscher Kunstreisenden so bezeichnet gefunden zu haben. Ich weiss jedoch nicht, wie man das Bild unter solchem Titel befriedigend erklären möchte. Ich glaube, obgleich es leider beträchtlich verdorben ist, darin eine allegorische Vorstellung und Personification der Kirche zu erkennen. Man sieht nämlich ein kirchliches Gebäude, in dessen Mitte, unter einem Baldachine, Christus steht, ein wohlerhaltener, sehr schöner Kopf, voll jener alterthümlichen typischen Würde. Gerade vor ihm, nur etwas tiefer, steht eine, wie es scheint, weibliche Gestalt, mit der päpstlichen Mitra bekleidet, einen Kelch in der emporgehobenen linken Hand, die von Christus unterstützt wird. Gerade so findet man unzähligemal in den Miniaturen der Gebetbücher das neue Testament (im Gegensatz gegen das alte) oder die christliche Kirche (im Gegensatz gegen das Juden- und Heidenthum) abgebildet. Links stehen Heilige, die fast ganz erloschen sind; rechts ebenfalls Heilige, wie es scheint: Petrus und Paulus, mit schönen Köpfen. Neben diesen gekrönte Fürsten ohne den Heiligenschein, schöne männliche Portraitköpfe; sie tragen Lilien-geschmückte Gewänder und Fahnen in den Händen. Hinter ihnen Geistliche und Andere. Die rechte Ecke des Bildes ist wiederum verdorben.

So sehen wir in diesen acht Bildern einen in sich geschlossenen grossartigen Cyklus, der das Leben des Menschen in allen grossen Momenten von Freude und von Schmerz, und zwar überall in seinem Bezuge auf ein höheres gnadenreiches Wesen darstellt; Geburt und Ehe und Tod, von göttlicher Weihe begleitet, und göttliche Hülfe gegen die Anfechtungen des Bösen. So steht auch das letzte Bild im vollständigen Zusammenhange mit den übrigen, indem es die Kirche darstellt, von deren Bestimmungen die Feier jener Sakramente herrührt und deren Verbindung mit dem Leben vor Allem in den Sakramenten beruht. Ich wüsste nicht leicht eine edlere Aufgabe für die Kunst zu ersinnen, — falls man nicht mit besonderer Vorliebe für das Transcendentale, Uebermenschliche, zu Werke schreitet; und ich wüsste auch nicht, wie eine solche, in Betracht der noch so geringen Kunstmittel jener Zeit, glücklicher gelöst worden sei. Ueberall sind die Compositionen aufs Einfachste und Verständlichste angeordnet; überall zeigt

sich ein eigenthümlicher (freilich noch nicht durchgebildeter) Schönheitssinn, sowie die glücklichste Auffassung der Natur, vom Ernsten und Tragischen bis zur spielenden Unbefangenheit eines naiven Humors; und erst bei einer solchen Naturauffassung versteht man es, warum Giotto von seinen Zeitgenossen so gerühmt ward und wesshalb man sagen konnte, dass er die Menschen male, als ob sie lebten. Für die Aechtheit der Bilder ist zwar zur Zeit noch kein weiteres äusseres Zeugniss vorhanden als (soviel ich weiss) Vasari's Bericht; doch möchte aus den Gemälden selbst schwerlich ein Zweifel zu entnehmen sein. Freilich geben sie einen höheren Begriff von dem Charakter des Meisters als jene unbedeutenden Staffeleibilder in der Brera zu Mailand [1]) und in S. Croce zu Florenz, die seinen Namen führen. Er erscheint nach ihnen keinesweges als ein nüchterner Geschäftsmensch, wie man ihn dargestellt hat, sondern als ein wahrer Künstler, freilich als ein männlicher, ohne Sentimentalität, ohne Schwärmerei, als einer, der das Leben in seiner tiefsten Bedeutung fühlt und sein Gefühl in Gestalten auszusprechen weiss: — aber ich glaube, dass eine solche Kunst überhaupt am Edelsten und Nachhaltigsten wirkt. — Die Deckengemälde in der Incoronata sind, wie gesagt, sehr bequem zu besehen; auch sind sie gut beleuchtet und, bis auf einzelne oben angeführte Stellen, sehr wohl erhalten, namentlich durch keine Restauration entstellt; es wäre somit eine sorgfältige Zeichnung derselben ebenso leicht ins Werk zu richten, als ihre Herausgabe den Freunden älterer Kunst gewiss höchst erfreulich sein würde.

Ausser den genannten enthält dasselbe Kirchlein noch andre Malereien aus dem vierzehnten Jahrhunderte, die man ebenfalls dem Giotto zuzuschreiben pflegt; so im linken Seitenschiff eine Madonna mit dem Kinde im Style des Meisters, deren Kopf sehr schön ist — vielleicht ein Rest grösserer Wandmalereien. Die Kapelle des Crucifixes ist ganz und gar mit Malerei bedeckt, die jedoch sehr verdorben ist, so dass man nur noch hin und wieder heilige Darstellungen erkennen kann. Die im Gewölbe und in den Lünetten sind von einem, dem Giotto verwandten, aber schon freieren Meister; die grossen Gemälde auf den Wänden sind vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. — Von den grossen Wandmalereien in S. Chiara, zu deren Ausführung Giotto eigentlich nach Neapel berufen ward, und in denen verschiedene Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau, des heiligen Franciscus und der heiligen Clara dargestellt waren, sieht man gegenwärtig nichts als an einem Pfeiler des Mittelschiffes die halbe Figur einer Maria, die das Kind an der Brust trägt; auch hier ist die Jungfrau durch einen sehr anmuthigen Kopf ausgezeichnet. Gewiss würden auch diese geringen Ueberbleibsel bei der schnöden Modernisirung der Kirche das Schicksal der übrigen Malereien getheilt haben, hätten sie sich nicht durch Mirakel die Ehrerbietung, auf die ein simples Kunstwerk keinen Anspruch machen durfte, zu erhalten gewusst; der überreiche mexikanische Putz, die Wachsköpfe, Brüste und andren Ex-votos, womit das Bild behängt ist, bezeugen das Interesse der Neapolitaner für Giotto's Madonna. — In S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Antonius Abbas, sieht man

[1]) Die Seitenbilder dieses Gemäldes, offenbar von derselben Hand, befinden sich in der Pinakothek von Bologna. Das Mittelbild ward dieser Gallerie erst von den Franzosen entführt. Das Ganze befand sich früher in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Bologna.



in einer kleinen Nische das Brustbild des Heiligen, das ebenfalls, und wohl nicht mit Unrecht, dem Giotto zugeschrieben wird. Es ist ein charaktervoller Kopf von strengem Ausdrucke, leicht gemalt und auf Goldgrund. Eine Madonna mit dem Kinde, ebendaselbst in der Kapelle des heiligen Stephan, dürfte nicht mit gleichem Rechte den Namen des florentinischen Meisters führen.

Ehe ich von Giotto zu den eigentlich neapolitanischen Künstlern übergehe, sei es mir vergönnt, noch ein Bild eines späteren toskanischen Meisters zu erwähnen, dessen Name, wenn ich nicht irre, bisher in der Kunstgeschichte noch nicht genannt ist. Das Bild befindet sich im Chor der Kirche des Camaldulenserklosters, dahin jeder Fremde von Neapel emporsteigt, um die Entzückendste aller Aussichten — über Meer und Land, Inseln, Gebirge und Thäler — zu geniessen, und wo man im Sommer 1835 an dem Pförtner, Fra Benedetto, den gemüthlichsten Wirth und Cicerone fand. Das Bild ist nicht gross und führt die Unterschrift: *Petrus Dominici de Monte Puliciano* (Montepulciano) *pinsit. MCCCCXX.* Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Engel mit Musikinstrumenten auf jeder Seite; es ist auf Goldgrund gemalt, wie es scheint: a tempera, und die Figuren mit viel zierlichen Goldornamenten geschmückt. Die Linien haben etwas sehr Schönes und Würdiges, so dass sich in der Gewandung selbst edle und volle Formen bilden, vornehmlich bei den Engeln; überhaupt haben die Figuren etwas Zartes, was im Einzelnen an Fiesole erinnert. Das Gesicht der Madonna jedoch ist kleinlich in seinen Formen und etwas kalt in der Carnation, aber sehr zart und sauber durchgeführt. Das Kind, welches in ein durchsichtig feines Gewand gekleidet ist, ist unbedeutend und hart in der Zeichnung.

Bei den neapolitanischen Malern des vierzehnten Jahrhunderts scheint, wenngleich wir mit Bestimmtheit den Einfluss Giotto's hoch anschlagen müssen, doch ähnlich wie bei den Sienesern eine gewisse Nachwirkung der byzantinischen Darstellungsweise Statt gefunden zu haben. Auch fehlt es nicht an den Namen einheimischer Künstler, welche noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Als tüchtige Werke im giottesken Style, aber mit bedeutenden byzantinischen Nachklängen der Art, erscheinen die reichen Wandgemälde einer Kapelle in S. Domenico maggiore (auf der Südseite), welche verschiedene Scenen aus der Passion Christi und andre heilige Begebenheiten darstellen. In Neapel schreibt man sie mit Unrecht dem Angelo Franco zu.

Der bedeutendste Zeitgenoss des Giotto zu Neapel, dessen Ruhm zuerst durch die edelmüthige Anerkennung des Florentiners begründet ward, ist Maestro Simone. Von ihm sind zwei interessante Gemälde in der Kirche S. Lorenzo maggiore vorhanden. Das eine, über dem Hauptaltar der Kapelle des heiligen Antonius von Padua befindlich, ist das Bild des Heiligen, der einfach dem Beschauer gegenüber steht, so dass man das geistreiche Gesicht en face sieht. Das andre Gemälde, auf der andern Seite der Kirche, stellt den heiligen Ludwig dar, welcher seinen Bruder, König Robert von Neapel, krönt. Es ist auf Goldgrund und mit reichen Goldornamenten versehen; die Carnation und Modellirung sind sehr dünn gehalten, in licht grünlicher Farbe; der Kopf des Königes Robert ist ein charaktervolles Portrait. — Von Stefanone, dem Schüler des genannten, sieht man eine heilige Magdalena auf Goldgrund, ein strenges, feierliches Gemälde, in S. Domenico maggiore (Kapelle des heiligen Martin). — Von

Francesco di Maestro Simone, dem Sohne und Schüler eben jenes Meisters, ist ein sehr vorzügliches Wandgemälde in der Kirche S. Chiara erhalten, in der Kapelle, die sich gleich linker Hand neben dem Haupteingange befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde im weissen Gewande, unter einem gothischen, grau in grau gemalten Tabernakel sitzend, und darunter eine Darstellung der Dreieinigkeit. Die Madonna ist eben so schön, als voll von jener alterthümlichen typischen Würde, die in der Gesammt-Erscheinung so bedeutend wirkt. Auch dies Bild ist, wie jenes von Giotto, reich mit Ex-voto's behängt, denen es seine Erhaltung verdankt.

Mit dem Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts beginnt eine neue Periode der neapolitanischen Malerei, die sich das folgende Jahrhundert hindurch in ziemlich gleicher Weise fortbildet. Die meisten Werke dieser Zeit halten etwa die Mitte zwischen dem Charakter der umbrischen und der oberdeutschen, zuweilen auch der niederländischen Schule, wie denn namentlich direkte Einflüsse der letzteren im Einzelnen angenommen werden dürften. Der Meister, welcher diese neue Periode einleitet, ist Colantonio del Fiore, dessen frühste Arbeiten bereits in das Jahr 1374 fallen sollen und der, nach der gewöhnlichen Angabe, im Jahr 1444 gestorben ist. Ein wunderthätiges Christusbild, welches sich in der Kirche S. Lorenzo maggiore befindet, wird von einigen ihm, von anderen dem Maestro Simone zugeschrieben. Es ist ein Brustbild und schmückte früher die Aussenseite eines Hauses; auf den Schlag, den es von einem unglücklichen Spieler erhielt, soll es Blut vergossen haben und ist demzufolge in solche Verehrung gekommen, dass man ihm, als jenes Haus abgebrochen ward, einen Altar in der Kirche einräumte. So viel sich in seinem jetzigen Zustande darüber sagen lässt, ist es ein schöner würdiger Christuskopf in der typischen Weise. — Sicherer ist ein anderes Wandbild, welches sich an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, ausserhalb, in der Lünette über dem Hauptportal befindet; es stellt die heilige Jungfrau dar, zu ihren Seiten den Erzengel Michael und den heiligen Baculus, der ihr den knieenden Donator empfiehlt; es scheint tüchtig gemalt, doch ist es so verstaubt, dass sich auch hieraus zur Zeit kein Urtheil über den Meister gewinnen liess.

Das Gemälde, welches dem Namen des Colantonio einen grösseren Ruf gegeben hat, ist der heilige Hieronymus, der in seiner Studirstube sitzend, dem Löwen den Dorn aus dem Fusse zieht. Es befand sich früher in der Sakristei der Kirche S. Lorenzo und wurde von da in die Gemäldegallerie des borbonischen Museums versetzt. Den Lesern wird dasselbe aus dem flüchtigen Umriss bei d'Agincourt bekannt sein. Es ist ein Bild vom ausgezeichnetsten Werthe; die unordentlich durcheinander liegenden Bücher der Bibliothek, der Schreibtisch mit allen Utensilien sind höchst meisterhaft und mit van Eyck'scher Vollendung gemalt. Ueberhaupt hat das (in Oel gemalte) Bild soviel Niederländisches an sich, dass bereits die Meinung aufgestellt worden ist, es sei nicht das Werk eines Neapolitaners, sondern des Johann van Eyck selbst, eine Meinung, der es in der That nicht an gewichtigen Gründen fehlt [1]. Doch dürfte hiegegen nicht ausser Acht zu lassen sein, dass in der Gestalt des heiligen Hieronymus das Fleisch derber, die Hände mit weniger Wahrheit und Gefühl, die Haare

[1] Herr Hofrath Hirt, im Museum, 1833, No. 21, S. 163. (Neuerlich ist das Bild dem Hubert van Eyck zugeschrieben.)

des Bartes minder fein gemalt sind, als dies bei Gemälden des Johann van Eyck der Fall zu sein pflegt. Ebenso ist auch der Löwe ziemlich roh gemalt (obgleich die Mähne wohl als restaurirt anzunehmen ist). Das Gewand endlich, welches der Heilige trägt, ist in schweren, langen Falten gezeichnet, die, ebenso wie die erwähnten Eigenthümlichkeiten und wie der goldene Heiligenschein, einem noch minder entwickelten Künstler anzugehören scheinen. — Bei der gänzlichen Dunkelheit, in welcher die Geschichte der neapolitanischen Kunst noch liegt, und bei verschiedenen andern Anzeichen transalpinischen Einflusses, wage ich zur Zeit nicht, über diesen Punkt eine Meinung abzugeben.

Von Angelo Franco, der für einen Zeitgenossen und Nachahmer des Colantonio gilt, befindet sich in S. Domenico maggiore (in der Kapelle der B. Vergine delle Grazie) ein eigenthümliches Bild, eine Madonna, mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Antonius Abbas. Es ist streng, im Colorit trocken, im Charakter etwa den Meistern des Elsasses, vornehmlich dem Martin Schön verwandt. Ein anderes Madonnenbild, welches er in derselben Kirche, in der Kapelle des heiligen Martin, auf die Wand gemalt hat, ist von sehr anmuthigem Ausdrucke.

Der bedeutendste Meister dieser ganzen Periode ist Antonio Solario, gewöhnlich il Zingaro genannt, der um das Jahr 1382 geboren und um 1455 gestorben sein soll, ein Tochtermann des Colantonio del Fiore. Sein Leben hat einen romantischen Anstrich; es scheint mehr von Novellisten als von Historikern verfasst zu sein. Nach Dominici war er in seiner jungen Zeit ein Blechschmied; Liebe machte ihn zum Künstler. Sein eigentlicher Lehrmeister in der Malerei, bei dem er sieben Jahre verweilt, soll Lippo di Dalmasio zu Bologna gewesen sein; dann soll er seine schliessliche Ausbildung durch Studienreisen im oberen Italien empfangen und zuletzt noch dem Pisanello und dem Gentile da Fabriano an ihren grossen Arbeiten zu Rom, im Lateran, geholfen haben.

Wieweit diese Angaben mit den Gemälden des Zingaro übereinstimmen, dies zu entscheiden, möge künftigen Kritikern vorbehalten bleiben. Ich bemerke nur, dass mir die Schule, welche der Künstler beim Lippo di Dalmasio durchgemacht haben soll, etwas problematisch vorkommt, oder dass wenigstens ein bedeutender Theil seiner Werke der Richtung einer solchen Schule nicht entspricht und möglicher Weise als von anderer Hand gearbeitet, zu betrachten sein dürfte. Eine kleine neuerdings erschienene Schrift von Moschini (*Memorie della vita di Antonio de Solario, detto il Zingaro, pittore viniziano. Venezia* 1828. 24 *pp. in* 8.) behauptet, dass Zingaro von Geburt ein Venezianer sei, sofern er sich auf einem Gemälde im Besitz des Abbate L. Celotti selbst als *Antonius de Solario venetus* unterzeichnet habe. Hiedurch würde seine Bildungsgeschichte nur um so dunkler werden; auch enthält die angeführte Schrift keinen einzigen Punkt zur weitern Aufklärung der Sache.

Die schönsten Staffeleigemälde, welche ich vom Zingaro gesehen habe, befinden sich in der Gemäldegallerie des Museums, wohin sie aus verschiedenen Kirchen gebracht sind. Sie haben eine eigene Süssigkeit und Zartheit, und von ihnen gilt zuerst auf entschiedene Weise, was oben bereits als ein Hauptzug dieser ganzen Periode angegeben wurde, dass ihr Charakter nämlich etwa die Mitte hält zwischen dem der umbrischen Schule Italiens und derjenigen, die sich im oberen (südwestlichen) Deutschland

gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts ausbildete [1]). Doch findet man hier nicht jenes Schwärmerische der Umbrier, das besonders bei Perugino und seinen Schülern so stark hervortritt.

Das ausgezeichnetste unter den Gemälden des Zingaro in der Gallerie des borbonischen Museums ist dasjenige, welches sich früher im Museum von S. Maria la Nuova befand (Erste Abtheilung der Gallerie, No. 4). Es ist eine heilige Jungfrau mit dem Kinde, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten. Sie steht auf einem Felsen, zu dessen Seiten rings kleine Löcher sind, daraus (nach beliebter neapolitanischer Sitte) Flammen des Fegefeuers und kleine Seelchen hervorkommen. Zwei Engel, im Style des Perugino, halten eine Krone über ihrem Haupte. Ihr Untergewand ist Gold. Beide Brüste sind entblösst, indem sie aus runden Löchern des Goldgewandes hervortreten; das Kind, das sie auf dem rechten Arme trägt, spielt mit der einen, die andre drückt sie in reizend tizianischer Bewegung mit der linken Hand. Die Carnation ist schön und licht gehalten. Ihr Gesicht und ganzer Charakter ist reizend jungfräulich und überhaupt eine eigenthümliche Milde über das Gemälde ausgegossen.

Ein andres Bild, aus der Kirche S. Pietro ad Aram (II, No. 254), stellt die heilige Jungfrau auf dem Throne, auf der einen Seite den heiligen Sebastian und Petrus, auf der andern den heiligen Paulus, Asprenus und die heilige Candula dar; in einigen Nebenfiguren soll der Künstler sein und seiner geliebten Gattin Portrait angebracht haben. Dies Bild hat nicht die Süssigkeit des vorigen, es ist ernster und strenger, aber ebenso tüchtig und würdig gehalten. Es erinnerte mich in Etwas an die Werke des Marco Palmezzano von Forli.

Eine Ausgiessung des heiligen Geistes (I, No. 9) ist nicht so bedeutend, wie die beiden genannten, dient jedoch auch, um den Charakter des Meisters, in den angegebenen allgemeineren Zügen, leichter bestimmen zu können.

Andres von der Hand des Zingaro ist noch in den Kirchen vorhanden. So sah ich im Dome, in der Kapelle der Familie Galluccio (neben der Kapelle des Tesoro), ein kleines Bild, eine sehr anmuthige Madonna mit dem Kinde vorstellend, welches mir ganz der Art dieses Künstlers zu entsprechen schien. Es stand auf dem Altar, vor einem grossen, flau modernen Pfingstbilde des Cavaliere Malinconico.

Ein sehr berühmtes Bild vom Zingaro befindet sich in S. Lorenzo maggiore, in einer kleinen Kapelle, der des heiligen Antonius gegenüber. Es stellt den heiligen Franciscus dar, welcher in der Mitte steht, Schaaren von Mönchen (einige mit Heiligenscheinen) knieend auf seinen Seiten. Er reicht nach jeder Seite ein Buch mit den Regeln des Ordens. Zwei Engel zu seinen Häupten halten Täfelchen, darauf die Hauptpunkte des durch ihn begründeten Instituts verzeichnet sind. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt; im Ganzen steif, gleichwohl von grossartiger Anordnung, mit bedeutenden Linien in der Gewandung und mit trefflichen, charaktervollen und schönen Köpfen.

[1]) Welche merkwürdigen Resultate würden sich für die Verhältnisse, besonders der italienischen Schulen ergeben, wenn sich, in Folge kritischer Untersuchungen, die bisherige Zeitbestimmung im Allgemeinen als richtig erwiese! Vor der Hand ist die Sache noch zu unsicher, als dass ich näher hierauf einzugehen wagen dürfte.



Eine Kreuzabnahme, die sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle del Crocefisso, befindet, wird ebenfalls für eine Arbeit des Zingaro ausgegeben, obgleich schon Dominici (ohne indess die Aechtheit zu bezweifeln) anmerkt, dass sie viel Aehnliches mit den Werken des Albrecht Dürer habe. Wenn ein italienischer Kunstkenner von Werken des letzteren spricht, so ist bekanntlich in der Regel (und im besten Fall) nur oberdeutsche Schule anzunehmen, und so verhält es sich auch hier. Das Bild trägt zu entschieden die Kennzeichen dieser Schule (aber nicht des Dürer selbst) an sich, als dass es von der Hand des Zingaro herrühren könnte. Hr. Hofrath Hirt hält dasselbe für eine Arbeit des Johann van Eyck [1]), doch kann ich diesem Urtheil nicht wohl beistimmen. — Am Eingange der genannten Kapelle sieht man das Bildniss des Dominikaners B. Guido Maramaldo, vom Zingaro streng al fresco gemalt, und den ihm zugeschriebenen grossen Fresken in S. Severino entsprechend; das andre Bildniss hinter diesem ist von andrer Hand, welche die Manier des Künstlers nachzuahmen gesucht hat.

In dem Kirchlein der Incoronatà sieht man, ausser den erwähnten Arbeiten Giotto's, rechter Hand im Mittelschiff noch eine Madonna mit dem Kinde, die ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben wird, und der Rest einer grösseren Wandmalerei zu sein scheint. Es ist eine zierlich weiche Composition, das Gesicht der Madonna von sentimentalem Ausdrucke und das Ganze reich mit Goldverzierungen geschmückt.

Sehr bedeutend sind die eben erwähnten Freskomalereien, welche zwei Seiten des Klosterhofes von S. Severino schmücken. Auch diese führen den Namen des Zingaro. Jedenfalls aber möchte ich den Meister derselben, — falls er auch wirklich mit dem Verfertiger der oben genannten Staffeleibilder Eine Person ist und etwanige Verschiedenheiten den Gehülfen, die er zu einem so bedeutenden Werke haben musste, zuzuschreiben sein möchten, — nicht der ersten, sondern der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts zuertheilen.

Es sind zwanzig Gemälde, die in geringer Höhe über dem Fussboden beginnen und oben durch den Halbkreis des Gewölbes geschlossen werden. Es sind meist einfache historische Darstellungen, etwa in florentinischer Weise, aber durchaus ohne die dort gewöhnliche Ueberladung mit Nebenfiguren; ich möchte sie, in Bezug auf die Anordnung, mit den Fresken des Andrea del Sarto im Vorhofe der SS. Annunziata zu Florenz vergleichen. In den meisten Fällen ist nur Eine Haupthandlung dargestellt; nur einige Male sieht man kleinere Nebenhandlungen in der Ferne. Die Zeichnung der Gestalten ist einfach in der Weise der späteren Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ziemlich dem jungen Raphael verwandt. Die Köpfe sind zum Theil äusserst zart, fein modellirt und in schöner Farbe; andre sind roher, kälter und ohne Zweifel von Schülern gearbeitet; alle aber sind äusserst naturwahr und aus dem Leben gegriffen, wenngleich mehr oder minder edel. Die Gründe der Bilder sind entweder mit Architekturen geschmückt, die in reichem modernem Style (auch dieser Umstand deutet auf die spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts) und in trefflicher Perspektive gezeichnet sind, — letzteres besonders bei inneren Durchblicken; oder es sind höchst ausgezeichnete landschaftliche Darstellungen, zwar noch mit dem phantastischen altniederländischen Landschaftsstyl verwandt, aber

[1]) Museum, 1833, No. 21, S, 163.

so mässig gehalten, dass sie selbst an die caraccische Landschaftschule erinnern, letzteres besonders auch in der Farbe. Namentlich sind die leichten, schlanken Bäume, durch die man in die Fernen hinausblickt, die ruhigen klaren Seen, u. a. meisterlich gerathen. Mir ist in der ganzen italienischen Kunst wenig Aehnliches in den Gründen historischer Fresken vorgekommen, am wenigsten in einer so frühen Zeit, wie diese; ich begreife nicht, in welcher Schule der Künstler sich zu einer solchen Vollendung im landschaftlichen Fache gebildet haben könnte, denn auf die niederländische Schule der Eyck's zu rathen, passt hier nicht, da die Gestalten dieser Bilder nichts mit jener Schule gemein haben. — Leider sind die Bilder im höchsten Grade beschädigt. Das Kloster scheint als Kaserne gedient zu haben, da die Gestalten häufig auf die muthwilligste Weise zerkratzt sind; dann ist eine schmähliche Restauration darüber gekommen, welche wenigstens die Gewandung der Figuren im Vorgrunde fast ganz zu Grunde gerichtet hat, so dass man nur noch die Hauptmotive des Faltenwurfes herausfinden kann. Doch sind hievon die Köpfe dieser Figuren, sowie die Gründe, meist verschont geblieben. Aeusserst wünschenswerth scheint es, dass diese so höchst merkwürdigen Gemälde bald, ehe es gänzlich zu spät ist, genau gezeichnet und dem kunstliebenden Publikum bekannter gemacht werden.

Die Fresken stellen Scenen aus dem Leben des heiligen Benedict dar, ziemlich dieselben Momente, wie man sie auch an andren Orten in Gemälden dieses Inhalts wiederholt findet. Ich erwähne einige der Bedeutendsten.

Auf dem ersten Bilde ist dargestellt, wie die Eltern des heiligen Benedict in der Stadt Nursia ankommen, ein Zug mit Pferden und Maulthieren; zwei Jünglinge schreiten dem Zuge mit leichten Schritten voran. Dies Bild ist, das einzige des ganzen Cyclus, in grüner Erde gemalt und verdankt diesem Umstande, der es weniger in die Augen fallen machte, dass es von Bosheit und Dummheit ziemlich verschont geblieben ist; namentlich kann man hier die Zeichnung der Gewänder noch vollständig verfolgen. Die beiden Jünglinge sind besonders schön und gleichen auffallend den Gestalten, die man in Raphaels Handzeichnungen aus der Zeit, wo er für die Libreria des Sieneser Domes arbeitete, sieht. Das monochrome Grün, obgleich dessen Anwendung in früherer Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheint, musste dem Meister jedoch nicht weiter genügt haben; schon mit dem zweiten Bilde beginnt die Ausführung in naturgemässen Farben.

Die ausgezeichnetste Landschaft findet man auf dem vierten Bilde, wo der heilige Benedict das Mönchsgewand nimmt. Hier sieht man einen trefflichen Abendhimmel und leichte schöne Bäume, in denen nichts an jene conventionelle Darstellung des Baumschlags erinnert, die man später, bei den ersten eigentlichen Landschaften, so häufig bemerkt.

Im achten Bilde [1]) ist dargestellt, wie der heilige Benedict, in Gegenwart seiner Klosterbrüder, einen Giftkelch durch sein Wort zerbricht. Hier zeigt sich unter den Mönchen eine Menge sehr vorzüglicher Köpfe, die ich in Bezug auf die feine Technik etwa mit den ausgezeichnetsten Bellini's vergleichen möchte, und in denen auch der dem Momente angemessene Ausdruck glücklich erreicht ist.

[1]) In der Beschreibung, welche Dominici in seinem schon erwähnten Werke von diesen Bildern giebt, ist vor No. 6 ein Bild ausgelassen, so dass seine Bezeichnungen der Nummern nicht richtig sind.

Das neunte Bild enthält die Geschichte der heiligen Jünglinge Placidus und Maurus, welche vom heiligen Benedict in seinen Orden aufgenommen werden. Dies Bild ist sehr figurenreich und zeigt in den Köpfen mehrfach Härteres und zugleich mehr charakteristische Individualität als die früheren. Merkwürdig ist dies Bild besonders dadurch, dass in demselben, unter den Zuschauern der Handlung, des Künstlers eignes Portrait enthalten ist. Er steht, dem Beschauer zugewandt, in seinen Mantel gehüllt und einen Pinsel in der Hand; Gestalt und Gesicht sind die eines derben kräftigen Mannes von etwa 35 Jahren. Er trägt langes braunes Haar und ein schwarzes Barett. Hinter ihm schaut ein jüngerer Mann hervor, den man für seinen Gehülfen bei der Ausführung der Fresken hält; dieser hat auch etwas Derbes, aber mehr Phantastisches im Gesichte als der Meister; er trägt dickes schwarzes Haar und ein rothes Barett.

Das vierzehnte Bild stellt ein klösterliches Mahl dar und zeichnet sich wiederum durch die trefflichsten Köpfe, wie auch durch die sehr wohlgelungene Anordnung des Mahles aus [1]).

Im sechzehnten Bilde sieht man ein Wunder, das bei dem Bau des Klosters von Montecassino vorgefallen ist. Man sieht Mönche, die sich bemühen, einen grossen Stein mit Hebeln fortzubewegen; auf dem Stein den Teufel in Gestalt eines katzenartigen Affen, der durch sein Gewicht ihre Arbeit vergeblich macht, und daneben den Heiligen, der ihn seiner Wege gehen heisst. Vortrefflich sind hier die angestrengten Bewegungen der mühsam arbeitenden Mönche ausgedrückt.

Das siebzehnte Bild besteht nur aus einer, durch den oberen Halbkreis begränzten Lünette, indem sich darunter ehemals eine Thür befand. Dies Bild enthält eine reizende Landschaft und zwei Männer im Vorgrunde, die in schöner Naivetät neben einander sitzen und sprechen.

Ausgezeichnet ist endlich auch noch das achtzehnte Bild, wo ein junger Mönch, durch den Einsturz einer Mauer beim Bau des Klosters erschlagen, vor den Heiligen gebracht und durch ihn wieder lebendig gemacht wird. Sehr schön sind hier vornehmlich die Nebenfiguren, welche dem Wunder zuschauen; so wie die wohlerhaltene Gruppe im Mittelgrunde, wo der blutende Jüngling dem Heiligen entgegen getragen wird. —

Die bedeutendsten Schüler des Zingaro sind die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli. Von ihnen sieht man ein sehr schönes Bild in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Sebastian, eine hei-

[1]) An dem Basament eines Pfeilers der auf diesem Bilde dargestellten Architektur finden sich die folgenden Schriftzeichen, deren Ausdeutung vielleicht bestimmter auf die Person des Malers, der jene Fresken gefertigt, führen könnte:



lige Jungfrau mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Das Bild erinnert noch mehr, als wir es bei den Staffeleibildern des Meisters fanden, an die Art des Perugino; aber es ist leichter gehalten und härter und wiederum mit Anklängen an die oberdeutsche Schule. — Andre Bilder ebendaselbst, in der Kapelle des heiligen Dominicus, welche ein älteres Bildniss dieses Heiligen umgeben und ebenfalls für eine Arbeit der beiden Brüder gelten, erschienen mir beträchtlich moderner.

Sehr trefflich sind zwei Bilder in S. Maria la Nuova, in der Kapelle des heiligen Franciscus, die dem Pietro zugeschrieben werden. Sie stellen die heilige Agatha und die heilige Lucia dar und stehen zu den Seiten eines Franciscusbildes, welches ungleich roher ist. Beide sind sehr grossartig in der Gewandung gehalten, die eine mit anmuthigst zierlicher Handbewegung.

Von eben demselben ist im Museum (I, No. 91) eine heilige Jungfrau auf dem Throne mit Engeln, ein schönes mildes Bild, in welchem ich mehr niederländische als oberdeutsche Anklänge zu finden glaubte. — Eine Kreuzigung (I, No. 55) ebenfalls vom Pietro, ist ein kleines Bild, schön und lebendig gemalt. Dies erinnerte mich in Etwas an die älteren Venetianer, — eine Richtung, die wir in der neapolitanischen Schule am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts noch hervortreten sehen werden. — Eine dem Ippolito (der beträchtlich früher starb als der Bruder) zugeschriebene Kreuzigung (I, No. 11) ist alterthümlich strenger und schlichter gehalten.

Zwei tüchtige Bilder in der Sacristei von S. Angelo a Nilo, die dem Tommaso de' Stefani, einem Zeitgenossen des Cimabue, ohne Urtheil zugeschrieben werden, schienen mir der Art und Weise der Donzelli wohl entsprechend.

Für einen andren Schüler des Zingaro gilt Simone Papa il vecchio, obgleich seine Arbeiten eine abweichende Richtung zeigen, und zwar eine ganz entschiedene Abhängigkeit von niederländischer Art und Weise. Jedenfalls dürften seine Werke mit dem obenerwähnten heiligen Hieronymus, den man dem Colantonio del Fiore zuschreibt, in Verbindung zu bringen sein, obgleich sie nicht so bedeutend sind und eine gewisse schwächliche Gemüthlichkeit zur Schau tragen. Von ihm sah ich nur einige Bilder in der Gemäldegallerie des Museums: Eins mit dem heiligen Hieronymus, dem Erzengel Michael und den beiden Johannes (I, No. 47); — ein andres, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde und in der Ferne die Kreuzigung vorstellt (I, No. 74), dies, wie Colantonio's Hieronymus, in der mehr langfaltigen Gewandung etwas von der Eyck'schen Weise abweichend; — und ein grosses Bild (II, No. 225), welches in der Mitte den Erzengel Michael, zwei Heilige und die Donatoren auf seinen Seiten darstellt. Das Bild ist im Ganzen tüchtig, ernst und naiv, wenngleich nicht grossartig durchgeführt. Die Gesammtanordnung, die Landschaft, vornehmlich der Erzengel sind ganz in niederländischer Art behandelt (letzterer dem heiligen Michael des Danziger Bildes ähnlich); die andren Figuren haben wiederum etwas mehr Alt-Venezianisches.

Von Nicola di Vito, ebenfalls einem Schüler des Zingaro, sieht man im Museum (I, No. 31) einen trefflichen, aber sehr streng gemalten Erzengel Michael. — Dieser Nicola ist der Pulcinell der Neapolitaner Künstlergeschichte, ähnlich wie der alte Buffalmaco bei den Florentinern. Man erzählt von ihm allerlei Eulenspiegeleien: wie er z. B mit einem gemalten gespenstischen Kopfe, den er auf eine Stange gesteckt und diese mit Kleidern

behängt hatte, die Nachbarn zu erschrecken wusste; — wie er seine Magd, die seine Speisekammer zu bestehlen pflegte, dadurch curirte, dass er ihr dabei ein Gespenst mit feurigen Augen (es war eine Katze) erscheinen liess; — wie er einen alten verliebten Narren dadurch von seiner Liebe heilte, dass er, im Einverständniss mit der gequälten Dame, sich bei ihr unser's Sopha steckte und nun im richtigen Moment, kunstreich als Teufel bemalt, hervorbrach, um den Alten zu holen, u. s. w. —

Silvestro de' Buoni, der Sohn eines minder bedeutenden Malers Buono de' Buoni, und, wie man annimmt, Schüler des Zingaro und der Donzelli, nimmt eine der bedeutendsten Stellen unter den neapolitanischen Malern am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts ein. Doch ist auch bei ihm die Chronologie nicht richtig, und sein Tod muss nothwendig bedeutend später als in das Jahr 1484 fallen. Dies beweist besonders sein schönstes Gemälde, welches sich in der alten Basilika S. Restituta, vor der Nische des Altares, befindet. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Gemälde hat einerseits eine so auffallende Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, dass es von Kunstreisenden in der That schon als ein Werk des Perugino bezeichnet ist; andrerseits aber nähert es sich nicht minder der lebenvollen, heitern Weise der älteren Venezianer. Die Gestalten sind schön und würdig, aber ohne perugineske Manier; ihr Ausdruck anmuthig, lieb und innig, aber durchaus ohne Befangenheit; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze [1]. — Eine Himmelfahrt Christi von demselben Künstler, die sich in der Kirche Monte Oliveto, in der Kapelle der Familie Moschini, befindet, ebenfalls ein treffliches Bild, schliesst sich entschiedener der Weise des Perugino und des Pinturicchio an. — Im Museum befindet sich ebenfalls ein Gemälde des Silvestro (I, No. 26), welches den Tod der Maria vorstellt; um sie sind die Apostel versammelt, in der Höhe sieht man Christus, der die Seele der Maria auf dem Arme trägt, und Engel zu seinen Seiten. Auch dies Bild ist schön und mild; doch hat es nicht die Zartheit des Altarbildes in S. Restituta, auch glaubte ich hier in den Köpfen einen Zug zu finden, der mehr dem Charakter der lombardischen wie der umbrischen Schule verwandt schien.

Schüler dieses Silvestro, wenigstens in seinen frühsten Jahren, soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein; nachdem er den Meister frühzeitig verloren hatte, soll er nach seinen und einigen Bildern des Perugino sich weiter gebildet haben. Von ihm sah ich in S. Severino, neben der einen Seitenthür, ein schönes Bild, mehrere Engel vorstellend, deren Köpfe etwas anmuthig Perugineskes hatten. Im Uebrigen zeigte das Bild schon die Einflüsse der modernen Zeit, welcher der Künstler angehört. —

Ehe ich zu dem bedeutendsten Künstler des sechzehnten Jahrhunderts übergehe, will ich noch eines grossen räthselhaften Gemäldes erwähnen, welches sich im Chore der Schlosskirche von Castell nuovo befindet. Es stellt die Anbetung der Könige dar und wird dem Zingaro, aber ganz ohne Grund, zugeschrieben; es ist beinah hundert Jahr später, und hat in der Gesammtanordnung eher etwas Eyck'sches (wie es mir der Custode in der

[1] Der *Guida di Napoli* von Luigi d'Afflitto (1834) schreibt das Bild fälschlich dem Buono zu, wie leider noch manche ähnliche Verwechselungen in diesem sonst schätzenswerthen Werke vorkommen.



That auch als einen Giovanni da Bruges zeigte), aber die Madonna ist wiederum fast in der Art des Leonardo, der Joseph entschieden in der Art des Raphael gehalten. Die beiden Könige zur Rechten der Madonna sind tüchtige Portraits, der junge König zur Linken eine sehr anmuthige und edle Gestalt. Im Ganzen ist das Bild schön gemalt, und nur das Kind steif und schlecht in der Zeichnung.

Merkwürdig ist auch ein wirklich niederländisches Bild, ebenfalls eine Anbetung der Könige, welches sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Joseph befindet, und fälschlich dem Albrecht Dürer zugeschrieben wird. —

Die neue Richtung der Kunst, welche mit dem sechzehnten Jahrhundert begann und dem ersten Viertel desselben einen ewigen Ruhm gewährt hat, erhielt Neapel von Rom aus, zunächst durch den Andrea Sabbatini, der gewöhnlich, nach seinem Geburtsorte, Andrea di Salerno genannt wird. Dieser war eine kurze Zeit in Raphaels Schule, als letzterer die erste der vatikanischen Stanzen malte; er hat wesentlich den Styl beibehalten, welchen Raphael in dieser schönen Periode seiner künstlerischen Laufbahn befolgte, wenngleich leider in späterer Zeit das ausgeartete, manierirte Wesen der Florentiner und Römer auch ihn nicht ganz unberührt liess. Seine erste Bildung erhielt Andrea in Neapel, und die Gemälde seiner früheren Periode zeigen noch die auffallendste Aehnlichkeit mit der älteren Schule, vornehmlich mit der Richtung des Silvestro de' Buoni. Dahin gehören u. a. einige kleine Bilder in der Gemäldegallerie des Museums, insbesondere eine Darstellung der Gichtbrüchigen (I, No. 93), und eine Taufe Christi (I, No. 97), in welchen beiden die Farbe wiederum beträchtlich an die älteren Venezianer erinnert; die Zeichnung des Nackten ist in ihnen, wenngleich dürr, so doch schon untadelhaft. — Anziehender ist ein heiliger Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel theilt (I, No. 10), ein einfach schönes, naives Bild, aber dies fast ganz einem Bellini ähnlich. — Eine Abnahme vom Kreuz (I, No. 13), die mit glücklichem Affekt dargestellt ist, zeigt schon eine Hinneigung zu Raphaels Styl. — Ungleich mehr ist letzteres in zwei höchst ausgezeichneten kleinen Bildern (I, No. 102 und 104) der Fall, welche Scenen aus dem Leben des heiligen Placidus enthalten. Diese sind ungemein grossartig in der Zeichnung, nicht minder schön gefärbt, wie die vorigen, und voll des innigsten Gefühles. Ich möchte sie mit Werken des Sodoma vergleichen, wenn dieser treffliche Künstler nicht noch in der Zeichnung dagegen zurückstände.

In die Zeit von Andrea's schönster Entwickelung gehört ein grosses Gemälde derselben Gallerie (I, No. 119). Es stellt eine Anbetung der Könige dar, und drüber, in einer Lünette, die allegorische Gestalt der Religion, auf einem Throne sitzend. Dies Bild ist höchst ausgezeichnet und frei behandelt, im Einzelnen ganz mit der Innigkeit und Anmuth Raphaels; in der Gewandung erinnert es selbst, ohne jedoch im Mindesten manierirt zu sein, an Michelangelo's grossartige Linien. Die beiden zurückstehenden Könige haben noch etwas vom Charakter der umbrischen Schule. Die Figur der Religion ist höchst anmuthsvoll und würdig; doch ist sie etwas strenger gemalt als das Uebrige und vielleicht von andrer Hand. Ueber das Ganze herrscht die zarteste Farbe.

Sehr anmuthvoll und schön gemalt, wenngleich minder grossartig, ist ein andres grösseres Bild (I, No. 110), welches einige der Thaten des heiligen Nicolaus darstellt. Das Bild hat treffliche Köpfe und reizend ist die

ganze Gestalt eines im Vorgrunde knieenden Mädchens. — Schön, bewegt und würdig ist endlich auch eine Kreuzabnahme (I, No. 130).

Sehr Vieles von ihm findet man ferner in den Kirchen Neapel's. So z. B. in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Joseph, eine sehr anmuthige Madonna, die ihrem Kinde die Brust zu reichen im Begriff ist. — Gleichfalls ein tüchtiges Bild, und im Einzelnen sehr schön, doch schon ohne die Innigkeit der früheren ist ein heiliger Laurentius, im Schiff derselben Kirche. — Mehr tritt, wie bereits bemerkt, in noch späteren Bildern jenes manierirte Wesen der Künstler nach Raphael ein, doch immer so, dass sie im Einzelnen stets noch Bedeutendes behalten und sich meist durch schöne Köpfe auszeichnen. Dahin gehören z. B. eine Kreuzabnahme in S. Severino, eine Himmelfahrt Mariä im Museum (I, No. 136), u. a. m. — Dass seine Schüler, wie sich aus zahlreichen Beispielen ergiebt, vornehmlich die letzte Richtung befolgten, liegt in der Natur der Sache.

Noch bemerke ich, dass ich in S. Lorenzo maggiore, in der Kapelle, welche jenes wunderthätige, dem Maestro Simone oder dem Colantonio zugeschriebene Christusbild enthält, al fresco gemalte Darstellungen aus der Passion Christi gegeben habe, welche im Einzelnen Bedeutsames, fast wiederum nach der Art des Sodoma enthalten, so dass ich auch diese dem Andrea zuschreiben möchte.

Es scheint, dass fast gar keine Werke des Andrea sein Vaterland verlassen haben. Nur so kann man es begreifen, wie dieser höchst ausgezeichnete Schüler Raphael's so wenig bekannt geworden ist, während er doch mit den übrigen Schülern wenigstens auf gleiche Stufe gestellt zu werden verdient. Denn, in der That, ich wüsste nicht, was der unsaubere und renommistische Giulio Romano (ich kenne unter seinen Werken nur sehr wenig wahrhaftig Schönes); — was Garofalo, der sich nur selten aus seiner typischen Gleichförmigkeit emporzureissen vermag, — was Bagnacavallo, der nicht eben höher steht, als Garofalo, — was der kümmerliche Penni, der mittelmässige Perin del Vaga, und wie sie sonst heissen mögen, gerade vor diesem Künstler voraus haben sollten, der zwar kein Genie des allerersten Ranges ist, der aber in glücklichen Momenten Werke zu schaffen vermochte, die allezeit einen erbaulichen und erfreulichen Eindruck machen müssen. —

Bekannter, als die bisher erwähnten Meister, sind die der späteren Kunstepoche, besonders wo es sich um den Streit der Naturalisten und Eklektiker handelt. Ich beschliesse somit diese Betrachtungen, indem ich es mir für ein andres Mal vorbehalte, auf letztere, sowie auf die öfter berührte reiche Gemälde-Gallerie des borbonischen Museums zurückzukommen.

III.

NOTIZEN ÜBER DEN MALER GENTILE DA FABRIANO.

(Uebersetzung der Schrift: *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Cav. Ricci di Macerata*, *1829.*)

(Museum, 1837, No. 2, ff.)

Vorwort des Uebersetzers.

Unter den Künstlern, welche der grossen Blüthe der italienischen Malerei im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts vorgearbeitet haben, sind neuerdings vornehmlich nur diejenigen, welche den toskanischen und umbrischen Schulen angehören, in eine nähere Betrachtung gezogen worden. Doch ist mit diesen der Entwicklungsgang der italienischen Kunst keineswegs als abgeschlossen zu betrachten. Im nördlichen, östlichen und südlichen Italien treten für die frühere Zeit der Kunst ebenfalls manche bedeutsame Erscheinungen hervor, die theils in einer mehr isolirten Stellung Treffliches geleistet, theils in Wechselwirkung mit jenen mehr beleuchteten Schulen in weiterem Umfange gewirkt haben. So ist Gentile von Fabriano als einer der eigenthümlichsten und einflussreichsten Meister, die um den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts thätig waren, zu betrachten: einflussreich, durch die verschiedenen Orte seiner Wirksamkeit; eigenthümlich, durch eine tiefe innerliche Grazie, Heiterkeit, Adels, durch eine zart und weich ausgebildete malerische Technik, wie sie zu jener Zeit noch bei Keinem gefunden wird. Gentile lässt sich unter seinen Zeitgenossen vornehmlich dem Fra Giovanni da Fiesole vergleichen; er steht diesem Meister an Anmuth nicht nach, aber statt der transcendentalen Richtung desselben hält er, naiver, an der Körperlichkeit der darzustellenden Gegenstände fest, — und, es darf es ausgesprochen werden, er befriedigt so den Sinn des Beschauers zuweilen mehr, als sein grosser Nebenbuhler.

Wohl hätte dieser liebenswürdige Meister vor Vielen verdient, die lebenvolle Kritik deutscher Kunstforscher rege zu machen. Da man von ihm jedoch bisher bei uns kaum anders als höchst beiläufig gesprochen hat, so dürfte es nicht überflüssig erscheinen, die folgende Schrift, die in Deutschland gewiss nur wenig bekannt ist, durch eine Uebersetzung weiter zugänglich zu machen. Bringt sie den fraglichen Gegenstand freilich weder in historischer, noch in ästhetischer Beziehung zu demjenigen Abschluss, welchen man wünschen möchte, so giebt sie doch schon eine anschauliche Gesammt-Uebersicht, enthält sie im Einzelnen mannigfach Interessantes und dürfte immerhin wenigstens geeignet sein, eine nähere Aufmerksamkeit für die, leider so vereinzelten Ueberbleibsel von der Hand des Gentile zu erwecken, Die deutschen Leser werden es dabei vielleicht der italienischen Kritik, ihrem gegenwärtigen Standpunkte gemäss, zu Gute halten, wenn dieselbe sich zuweilen in nicht sonderlich scharfen Gemeinplätzen ergeht oder wenn sie auf halb sichere Thatsachen hie und da zu viel Gewicht zu legen geneigt ist (z. B. auf Gentile's Einfluss auf Masaccio,

am Schluss der Notizen, u. dergl.) — Der Uebersetzer giebt sein Original im Wesentlichen sorgfältig genau wieder. Nur die Anmerkungen, welche dort einen Schluss-Anhang bildeten, sind hier an die bezüglichen Stellen unter den Text gerückt, Einzelnes von ihnen auch, der leichteren Uebersichtlichkeit wegen, in den Text selbst aufgenommen, Andres, was minder zur Sache gehörig schien, ausgelassen worden. Hie und da war der Uebersetzer im Stande, aus eigner Anschauung der Gegenstände noch einige vielleicht ebenfalls nicht unbrauchbare Bemerkungen hinzuzufügen.

Gentile da Fabriano.

Die Notizen, welche die Geschichtschreiber bisher über das Leben und die Malereien des Gentile da Fabriano gesammelt haben, sind eines Theils nicht in solchem Umfange mitgetheilt, dass sie dem Begehren derjenigen zu genügen vermögen, die ihn als den ersten Meister, welcher die italienische Malerei der Pflege der Grazien zugeführt hat, verehren; anderen Theils sind sie hier und dort, in vielen Schriften und bei verschiedenen Autoren verstreut, so dass sie nicht selten eine der andern widersprechen. Aus diesem Grunde habe ich geglaubt, dass die Erinnerung an einige Gemälde dieses grössten Malers, den unser Picenum hervorgebracht hat, und die Beschreibung derjenigen, die von anderen noch nicht angeführt sind; — dass die Zusammenstellung alles dessen, was man über ihn bei vielen Autoren verstreut findet, zu einer Gesammt-Uebersicht, — die Vereinigung einiger von einander abweichender Ansichten und der Versuch, dieselben kritisch zu beleuchten, — die Bestimmung der chronologischen Aufeinanderfolge seiner berühmtesten Arbeiten, — dass alles dies eine nicht überflüssige Vorarbeit liefern möchte, falls ein kundiger Forscher eine vollständige Arbeit über Gentile und seine Kunst, sowie über seine Schule, zu unternehmen gewillt sein möchte. Ich maasse mir mit dieser Schrift, der ich nur die Ueberschrift als „Notizen" (*Elogio*) geben konnte, auf keine Weise den Ruhm eines Biographen des Meisters von Fabriano an; ich wünsche nur als Mitarbeiter dessen, der sich das Verdienst eines solchen erwerben wird, zu gelten.

Francesco di Gentile wurde zu Fabriano, einer Stadt der Mark Ankona, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts geboren. Sein Vater war Orazio di Ludovico, der in den physischen und mathematischen Wissenschaften eine bedeutende Erfahrung besass und in diesen nützlichen Disciplinen den glücklichen Geist seines Sohnes von seinen frühesten Jahren an zu üben im Stande war. Natürlich musste dieser aus solchen Unterweisungen, die gewiss für alle diejenigen, welche es in der Malerei zur Vollendung zu bringen gedenken, so höchst nöthig sind, einen wesentlichen Nutzen ziehen. Und wenn Orazio von dem Vortheil dieser Studien für die künstlerische Bildung des Jünglings überzeugt war, so müssen wir ihm auch das Verdienst derjenigen, so weisen und löblichen Vorsorge zuerkennen, dass er ihn vor Allen dem Piero della Francesca zuführte, dem ersten, welcher den Nutzen der Geometrie für diejenigen, die den Beruf des Künstlers erwählt hatten, einleuchtend machte, — dem ersten gleichfalls, der, nach dem Beispiel des Plinius, auf die Vorschriften

des Macedoniers Pamphilus, des Lehrmeisters des Apelles, wieder einzugehen bemüht war [1]).

Nur kurze Zeit verweilte Gentile im Vaterlande, und es ist zweifelhaft, wer sein erster Meister in der Kunst gewesen ist. Wenn man jedoch bedenkt, dass Fabriano in jener Zeit nicht von tüchtigen Malern entblösst war, so stimmt man gern der Meinung eines gewissen Schriftstellers bei, welcher dem Allegretto Nuzii den Ruhm einer solchen Lehrerstellung giebt [2]). Letzterer war einem gewissen Tio Francesco gefolgt, welcher die Freskomalereien im Oratorium des heiligen Antonius Abbas in seiner Vaterstadt trefflichst gemalt hatte; und man kann sagen, dass er seinen Meister um ein Bedeutendes übertroffen hatte; wie sich dies aus der Vergleichung der Werke, die wir von ihnen sowohl in Fabriano wie in Macereta besitzen, ergiebt. Ungewiss jedoch, ob ich diesem vorausgesetzten Verhältniss des Allegretto zum Gentile Glauben schenken dürfe, habe ich mich häufig bemüht zu untersuchen, ob der Styl des ersteren mit dem, welcher in den früheren Werken des Gentile zu erscheinen pflegt, verglichen werden könne. Es ist in der That eine schwierige Sache, mit Sicherheit über die Malereien des vierzehnten Jahrhunderts zu urtheilen; die Unterschiede, die zwischen den Werken des einen und des andern Künstlers hervortreten, sind nur allzu gering. Doch glaubte ich, was mein Gefühl anbetrifft, durch das Gemälde des Allegretto, welches wir in der Sakristei des Domes von Macerata besitzen, der Sache näher geführt zu werden; der Kopf des heiligen Antonius ist auf diesem Bilde mit einer solchen Feinheit ausgeführt, dass dieser Künstler bereits hinlänglich eine vorzügliche Ausbildung des Colorits erkennen lässt; die Abstufung der Tinten, die Wahrheit des Ausdruckes ist so bedeutend, dass gerade er vor allen anderen geeignet sein durfte, seinen feineren Geschmack auf Gentile zu vererben [3]). Vasari will ihn zum Schüler des Beato Angelico da

[1]) Piero della Francesca schrieb einen Tractat über die Malerei und die Linear-Perspektive. Dies geht aus einem Werke des Frate Luca di Borgo S. Sepolcro, eines Mathematikers des 15. Jahrhunderts, hervor, welches folgende Dedikation hat: *Ad illustrissimum Principem Guid. Ubaldum Urbini Ducem Montis Feltri Durantis Comitem — Graecis latinisq. litteris Amantissimum: et Arithmeticae disciplinae cultorem ferventissimum — Fratris Lucae de Burgo Sancti Sepulchri — Ordinis Minor — Sacrae Theologiae Magistri — In artes arithmeticae, et Geometriae etc.* In dem Widmungsschreiben drückt sich der Verfasser folgender Gestalt aus: „Die Perspektive, wenn man sie wohl betrach- „tet, würde ohne Zweifel nichts gelten, wenn sie nicht auf der Geometrie begrün- „det wäre. Dies beweist vollständig der Fürst der Malerei unserer Zeit, Meister „Pietro di Franceshi, unser Landsmann, der stete vertraute Diener Eures Durch- „lauchtigsten Hauses, in einem kurzgefassten Tractat, den er über die Malerei „und die Linear-Perspektive *(la lineal forza in prospectiva)* verfasst hat und „der sich gegenwärtig in Eurer vortrefflichen Bibliothek, neben der zahllosen „Menge andrer Werke aus sämmtlichen Fächern der Wissenschaft, befindet.“ etc. — [2]) In einem alten Manuscript eines anonymen Autors von Fabriano, welches ich selbst eingesehen, wird es mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass Allegretto di Nuzio von Fabriano der Meister des Gentile gewesen sei. — [3]) Das angeführte Bild stellt die heilige Jungfrau auf dem Throne dar, das Kind auf ihren Armen, und viele Heilige umher; auf der einen Seite neben ihr S. Antonius Abbas, auf der andern S. Julianus. Unter dem Bilde liest man folgende Inschrift: *Istam tabulam fecit fieri Frater Johannes Clericus praeceptor Tolentini. A. D. MCCCLXVIII. Allegrettus de Fabriano pinxit MCCCLXVIII.* [Vermuthlich von demselben Meister rührt ein kleines Gemälde in der Gallerie des Ber-

Fiesole, vom Orden der Predigermönche, machen, und dieser Ansicht tritt auch Baldinucci bei. Es ist kein Zweifel, dass der Styl des B. Angelico (wie Piacenza bemerkt) eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Gentile hat. Wenn man jedoch untersucht, zu welcher Zeit Gentile in dessen Schule gekommen sein könne, so findet man, dass Fiesole (zufolge einer alten Chronik der Predigermönche von S. Marco zu Florenz, im Jahr 1407, bei noch sehr jugendlichem Alter in den Orden aufgenommen ward; so dass es schwerlich zugegeben werden dürfte, dass dieser Geistliche bei solcher Jugend, so bald nach Uebernahme der Gelübde, dem Amte eines Lehrmeisters in der Malerei sich unterzogen haben sollte. Ich kehre somit gern zu der Meinung zurück, dass Gentile die ersten Unterweisungen in der Kunst vom Allegretto di Nuzio erhielt und von jenen Miniaturmalern, die sich vermuthlich ebenso in Fabriano befanden, wie in dem benachbarten Gubbio, wo zu jener Zeit viele bedeutende Meister dieser Kunst blühten; in dieser letzteren Meinung bestätigt mich namentlich auch die Autorität des Abb. Lanzi [1]). — Nachdem Gentile so in seiner Vaterstadt die ersten Handgriffe der Pinselführung gelernt hatte und durch diese zur weiteren Ausbildung befähigt war, so meine ich, dass er sich von da nach Florenz begeben habe, und dort in ein näheres Verhältniss zum Fiesole, der jetzt in dieser Stadt bereits mit höchstem Ruhme genannt ward, getreten sei.

Eine der ersten Arbeiten, durch welche der Ruhm des Gentile sich bei allen Verehrern der Kunst zu verbreiten begann, war, wie es scheint, jenes Freskobild der heiligen Jungfrau, welches er im Dome von Orvieto, an der Seitenwand hinter der fünften Kapelle, unter einem grossen Fenster malte. Ich weiss nicht, aus welchen Beweisgründen Lanzi die Ansicht hergenommen, dass dies Gemälde im Jahr 1447 vollendet worden sei, — eine Epoche, die nicht mit den Angaben des P. Guglielmo della Valle, des sorgfältigen Geschichtschreibers jenes Gebäudes, stimmt. Im Gegentheil glaubt della Valle, aus gutem Grunde, dass diese Malerei

liner Museums her (III, No. 45), welches die Unterschrift *Grictus de Fabriano me pimxit* (sic!) führt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, die hh. Bartholomäus und Katharina zu ihren Seiten. Die weichen Formen und der Farbenton des Nackten scheinen auch hier auf eine Verwandtschaft mit Gentile hinzudeuten; die Gewandung ist durch Ueberladung von Goldschmuck noch wesentlich beeinträchtigt. Hiebei möge zugleich eines anderen Bildes derselben Gallerie (I, No. 144) gedacht werden, welches sechs kleine gesonderte Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau enthält und im Katalog als eine Arbeit des Gentile da Fabriano verzeichnet ist. Der Farbenton im Nackten erinnert hier allerdings zwar an die Werke fabrianesischer Meister und der Styl der Zeichnung dürfte im Allgemeinen einen Zeitgenossen Gentile's erkennen lassen. Gewagt indess scheint es, wenn man das Bild diesem Meister selbst, ohne anderweitige Gewähr, zuschreibt, indem es auf keine Weise der offenen Grazie und der holdseligen Heiterkeit, welche die bekannten Werke Gentile's charakterisiren, gleichzustellen ist. Auch als ein Jugendwerk desselben dürfte es nicht füglich zu betrachten sein, indem man in einem solchen, dem allgemeinen Entwickelungsgange der Zeit gemäss, eine ungleich strengere und bestimmtere Nachwirkung des Styles der älteren Meister, als in diesem Bilde sichtbar wird, zu erwarten berechtigt ist. A. d. Uebs.] — [1]) Lanzi spricht jedoch seine Ansicht, dass Gentile durch Miniaturmaler gebildet sei, nur als eine blosse Muthmassung aus. (Geschichte der Malerei in Italien, übers. v. Wagner, I. S. 328.)

im Jahr 1423 ausgeführt sei, indem er gerade diese Epoche als merkwürdig bezeichnet sowohl durch die Vollendung des Gusses der Statue Johannis des Täufers, welche Donatello für das Baptisterium gearbeitet hatte, als durch die genannte Malerei von der Hand unseres Gentile. Und wirklich muss man glauben, dass das Werk des letzteren in jener Zeit einer seltenen Auszeichnung werth gehalten wurde und demnach die Bewunderung der vorzüglichsten Kenner erweckte, da desselben in den öffentlichen Registern der Kathedrale auf eine höchst ehrenvolle Weise erwähnt wird [1]). Auch ist, nach meiner Ansicht, kein Widerspruch zwischen der in diesen Büchern genannten Epoche und der von della Valle angenommenen, da es sehr wohl vereinbar ist, wenn die Malerei des Gentile bereits im Jahr 1423 vollendet und jene ehrenvolle Erwähnung erst zwei Jahre später, 1425, ausgesprochen wurde.

Dass unser Künstler von Orvieto wieder nach Florenz zurückgekehrt sei, kann man aus den Arbeiten, die er in dieser Stadt um dieselbe Zeit ausgeführt hat, entnehmen. Es ist mir wahrscheinlich, dass Gentile erst, nachdem er jenes Werk in Orvieto ausgeführt hatte, die Hand an das Gemälde der Anbetung der Könige für die Kirche S. Trinità [gegenwärtig in der Akademie von Florenz befindlich] gelegt hat. Denn da das erste von ungleich einfacherer Composition ist, so muss man annehmen, dass er die Ausführung des zweiten nicht eher, als nachdem er sich in der Kunst um ein Bedeutendes vorgerückt fühlte, unternommen haben werde. Wie es sich indess auch mit dieser chronologischen Untersuchung verhalten möge, soviel kann man mit voller Ueberzeugung behaupten, dass er im letztgenannten Gemälde so bedeutende Vorzüge, in Bezug auf die Composition wie auf das Colorit, entwickelte, dass es hinreichend war, seinen Ruhm unter den ersten Meistern seiner Zeit sicher zu stellen.

Gentile hatte die Absicht, auf diesem Bilde die Darstellung der Geburt Christi und die Anbetung der Könige zu vereinigen: eine schwierige Aufgabe, sowohl, wenn man die grosse Anzahl der Figuren, als die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Köpfe und der Costüme, die dabei zu vereinigen waren, betrachtet. Mit aller Stärke der Einbildungskraft darauf gewandt, gelang es ihm, die Charaktere der Hauptfiguren in ihrem bedeutsamsten und somit wahrsten Momente zu erfassen. Welche Bescheidenheit ist in dieser Jungfrau! welche freundliche Anmuth in dem göttlichen Kinde! welch ein begeistertes Staunen in dem heiligen Greise Joseph, welche Hingebung und Frömmigkeit in den Königen und in denen, die ihre Begleitung ausmachen! welche Naivetät in den Hirten! überhaupt, welche schöne Individualität in einer jeden Figur, die Gentile in diesem Gemälde dargestellt hat! Die Gewandung eines Jeden ist sehr wohlverstanden; die Verschiedenheit der Farben, die eben so schlicht, wie reich und glänzend gehalten sind, bildet zueinander den trefflichsten Contrast. Vasari giebt an, dass Gentile in einem der Könige sein eignes Bildniss dargestellt habe; und hiemit dürfte er, wie es scheint, haben andeuten wollen, dass dieses Werk das erste, seines Pinsels vollkommen würdige sei, und dass er sich von demselben vollkommen befriedigt fühle: — dies um so mehr, da es

[1]) *„IX. Decem. MCCCCXXV. Cum per egregium Magistrum Magistrorum „Gentilem de Fabriano pictorem," picta fuerit imago, et picta Majestas B. M. V. „tam subtiliter, et decore pulchritudinis" etc.* Vergl. *Della Valle: Storia del Duomo d'Orvieto. Roma 1791, p. 123.*



nicht überliefert ist, dass er noch in einem andern Gemälde sein Bildniss anzubringen geneigt gewesen sei. Ueberdiess hat der Künstler dieser Tafel seinen Namen und das Jahr und den Monat der Verfertigung beigefügt [1]).

Im Jahr 1424 finde ich ferner, dass dem Gentile die Anfertigung eines Gemäldes für die Kirche S. Nicolo übertragen wurde, in welchem er die heilige Jungfrau in der Mitte von vier Heiligen darstellte, und sie mit einer solchen Schönheit schmückte, dass man sagte, die Natur habe den lebenden Frauen nie ein ähnliches Geschenk verliehen. Auf der Predella derselben Tafel stellte er verschiedene Geschichten des heiligen Nicolaus dar. Vasari berichtet uns, dass, soviel er Kunde von diesem Künstler erhalten habe, kein Gemälde dem genannten an Werth vorangehe, welches Gentile im Auftrag der Familie der Quartesi für jene Kirche (die in der Nähe des Thores von S. Miniato liegt) gemalt hatte. Derselben Meinung tritt auch Francesco Bocco [2]) bei, der mit so grosser Genauigkeit Alles, was Florenz von schönsten Werken in jedem Zweige der Kunst besitzt, aufzählt; auch er bezeichnet diese Arbeit als eine derjenigen, welche von der Trefflichkeit und fortschreitenden Vervollkommnung der älteren Meister Zeugniss geben.

Aus solchen Anfängen entstanden nachmals jene Meister, die in den beiden folgenden Jahrhunderten vermögend waren, den Gestalten eine leichtere und freiere Bewegung, im Gegensatz gegen den strengen, statuarischen Styl, der den früheren Perioden der Kunst eigen war, zu geben, — ebenso wie sie an die Stelle jener zaghaften Pinselführung, die von der Weise der Miniaturmalerei nicht unterschieden war, eine freiere Behandlung der Farben einführten, die, in Verbindung mit der vollendeten Zeichnung, der Melerei erst jene Harmonie, Schönheit und Lebendigkeit gegeben hat, die den Beschauer anziehen. Dem Gentile aber gebührt der Ruhm, einer der ersten Wiederhersteller der Kunst zu sein. Oder noch richtiger ist Gentile (wie bereits der Graf Pompeo di Montevecchio [3]) wohl bemerkt) geradezu als der erste zu betrachten, der den Gemälden jene Trockenheit, welche den Nachfolgern Giotto's eigen war, zu entnehmen wusste; und indem er so die Kunst aus dem Zustande der Kindheit emporführte, indem er der Zeichnung einen grossartigeren Charakter gab, indem er die Anatomie und die Kunst der Modellirung ebenfalls nicht vernachlässigte, öffnete

[1]) [Die Unterschrift lautet: *Opus Gentilis de Fabriano. MCCCCXXIII. Mensis Maii.* Das Werk ist gross und frei, durchaus schön, edel und anmuthig gehalten. Es ist eine reiche Composition und ein grosser Reichthum goldner Verzierungen dabei angewandt. Zwar bemerkt man im Einzelnen noch Erinnerungen an den Styl der Giottisten (in den Linien der Falten, im Schnitte der Augen), dabei aber entwickelt sich bereits eine anmuthigst freie Individualität. Oben über den Bögen, welche das Bild einrahmen, sind kleinere Darstellungen: Gott-Vater, die Verkündigung, Moses, David und vier Propheten, letztere gross und herrlich, ich möchte sagen: im Geiste Michel-Angelo's gemalt. Die Predella des Bildes bestand aus drei Abtheilungen, von denen jedoch die dritte nicht mehr vorhanden ist; die beiden ersten stellen die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten dar; sie sind von eben so zierlicher wie freier Ausführung. A. d. Uebs.] — [2]) *Le bellezze della Citta di Firenze. Fiorenza 1591.* Vergl. auch Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno etc., Torino 1768 etc. Tom. I. p. 565. no. 2.* Das in Rede stehende Bild hatte die Unterschrift: *Opus Gentilis de Fabriano 1425 mens. Maj.* — [3]) *Lettera pittorica sopra un interessante quadro di Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dove s'introduce discorso sul vario stile di sommi coloritori della scuola Italiana. Spoleti 1826.*

er zugleich in diesem Jahrhunderte zuerst den Weg, welcher zu einem freieren und mehr naturgemässen Colorit hinführte. Durch ihn gewann die Carnation eine Lebhaftigkeit, eine saftige Durchsichtigkeit, welche fortan, — nach Ausweis so vieler anderer Quattrocentisten, die auf ihn folgten, vorherrschend blieb. Mit Sorgfalt und möglichster Naturtreue gieng er auf die Beobachtung der Lokalfarben aus; und so gab er zuerst eine klare Darlegung, wie die Natur uns lehrt, die Umrisse der Gegenstände nicht mit scharfen und schneidenden Linien zu bezeichnen, sondern dieselben durch wohl verstandene Widerscheine und Uebergänge in die benachbarten Tinten, in Gemässheit der Luft, die sie einhüllt und färbt, verschwinden zu machen.

Etwa nach Beendigung des gerühmten Gemäldes von S. Nicolò begab sich Gentile nach Siena, wo er im Jahr 1425 ein schönes Fresco-Gemälde der heiligen Jungfrau ausführte, die in ihrem Schoosse das Kind, im Begriff, dasselbe mit einem zarten Schleier zu bedecken, hielt, auf ihren Seiten die Heiligen Johannes Baptista, Petrus, Paulus und Christophorus. Er fertigte dies Werk im Auftrage derer, die an der Spitze des Notariats und der Curie standen, und die mit demselben die Façade ihres Palastes (die Super porte desselben) zu schmücken beabsichtigten. Dieses Gemälde wurde so werth geschätzt, dass man den Architekten Baldassare Guerino von Borgo S. Sepolcro ein Vordach über dasselbe anbringen liess, damit es so fortwährend vor den Einflüssen der Witterung geschützt bliebe. Doch war diese Vorsorge nicht hinreichend genug, um bis auf unsere Zeit ein Gemälde zu erhalten, von dem u. a. Bartholomäus Facius [1]) mit den grössten Lobeserhebungen spricht. — In diese Epoche sind ferner die Arbeiten zu setzen, die ihm für die Kirche S. Giovanni aufgetragen wurden und von denen Vasari spricht. Und indem wir weiter die Spuren verfolgen, die uns den Gang seiner Künstler-Reise mit einiger Sicherheit erkennen lassen, so scheint es, dass er, nachdem er noch andere Arbeiten in Toscana ausgeführt hatte, — unter denen namentlich eine grosse Tafel in der Kunst-Akademie zu Pisa rühmlich erwähnt wird, — dies schöne Land verlassen und sich nach Perugia begeben habe.

In dieser Stadt, welche in kurzer Frist die Meisterwerke ihres Pietro Vanucci erblicken sollte, fertigte Gentile ein Gemälde für die Kirche S. Domenico, welches lange Zeit hindurch (in Rücksicht auf die Aehnlichkeit des Styls) für ein Werk des B. Angelico da Fiesole gehalten wurde. Aber die richtigen und wohl begründeten Nachrichten, welche uns Mariotti in seinen gelehrten malerischen Briefen darüber gegeben hat, haben es dem Pinsel des Fabrianesen aufs Neue zuerkannt [2]). — Sodann können wir

[1]) *De viris illustribus*, *p. 44.* — [2]) Mariotti: *Lettere pittoriche Perugine al Sig. Baldassare Orsini*, *Perugia 1788.* Vasari und Borghini bezeichnen die obengenannte Tafel in S. Domenico zu Perugia als ein Werk des Gentile. Mariotti sagt, dass dieselbe früher in der Sakristei des Klosters, nachmals im Kapitelsaale aufgestellt war. Ich habe diesen Ort am 20. Mai 1828 besucht und nur einige Tafeln des Giannicola daselbst vorgefunden. [In der Kirche S. Domenico, in der dritten Kapelle des linken Seitenschiffes vom Chore aus, sah der Uebersetzer im Sommer 1835 eine Anbetung der Könige vom Jahr 1460, welche der Behandlungsweise des Gentile ziemlich nahe steht, und vielleicht das in Rede stehende Gemälde sein dürfte. Sie wird gegenwärtig (vergl. *B. Gambini: Guida di Perugia*, *1826*, *p. 53)* dem Benedetto Bonfigli zugemessen und stimmt in der That auch mit den übrigen Werken, die man diesem Künstler zuschreibt, überein,

annehmen, dass Gentile sich nach dem nahebelegenen Città di Castello begeben und dort jene zahlreichen Arbeiten, von denen Vasari spricht, ausgeführt habe. Nach dem, was mir Hr. Prof. Gio. Bat. Vermiglioli über Città di Castello berichtet, ist dort nichts mehr von Gentile's Arbeiten zu finden: „Ich habe (schreibt er) die sorgfältigsten Nachforschungen mehrfach „wiederholt, aber ohne Erfolg. Von ihm ist kein Gemälde vorhanden: „man hält nur dafür, dass die vier oder fünf Tafeln mit Geschichten des „heiligen Franciscus, die ich früher im Professorium der Conventualen „gesehen hatte, von ihm gemalt gewesen seien; aber sie wurden mit dem „Gebäude, darin sie sich befanden, in dem Erdbeben von 1789 vernichtet." —

Ebenso glaube ich, dass in diese Zeit die Arbeiten gesetzt werden dürften, welche er in Gubbio lieferte, einer Stadt, die damals, wie bereits oben bemerkt ist, viele und sehr werthgeachtete Künstler besass, so dass das Talent Gentile's um so bedeutender hervorleuchten musste, je grössere Nebenbuhler ihm dort gegenüberstanden. Die Künste waren nach dem Verfall, der für lange Zeit alle geistige Bildung in Italien unterdrückt hatte, wieder erwacht und Gubbio sah den ersten Schimmer dieser glücklicheren Zeit in jenem Oderigi, den Dante selbst bezeichnet als

„Agobbio's Stolz, die Zierde jener Kunst,
„Die in Paris man heisst Illuminiren" [1]),

Und wie man sich überall in einem cultivirten Lande nicht mit dem einmal Hervorgebrachten begnügt, so wären auch auf diesen vorzüglichen Künstler andre gefolgt, die ihm im Verdienste nicht nachstanden; und Gentile hatte bereits mit den Nelli und Nucci, die sich in jenen Tagen eines ehrenvollen Rufes erfreuten, zu wetteifern. Als ich Gubbio besuchte, um die Kunstwerke kennen zu lernen, welche diese Stadt, theils in den Zeiten ihrer Freiheit, theils unter der Herrschaft der prachtliebenden Feltreschen hervorgebracht hat, wandte ich alle meine Sorgfalt an, um zu entdecken, was vielleicht noch von der Hand unsres Künstlers übrig geblieben sein möchte; aber meine Bemühungen waren vergeblich, nicht blos in Gubbio, sondern auch in einigen andern Städten Italiens, wo die Geschichte oder die Tradition uns von Arbeiten Gentile's Kunde hinterlassen hat, wo aber von seinen bewunderungswürdigen Werken keine Spur mehr anzutreffen ist [2]). Nur zu oft ist Italien auf allen Punkten jenen traurigen Wechselfällen unterworfen gewesen, die es seiner schönsten und edelsten Schätze beraubt und nichts als nur das Andenken jener grossen Männer hinterlassen haben, deren Geist und Talent den Ruhm des Landes unsterblich machten.

Ein ähnliches Schicksal betraf auch eine der Arbeiten, die vorzugsweise zur Verherrlichung Gentile's gereichte und die er in seiner Vater-

obgleich sie ihnen an Liebenswürdigkeit und Anmuth voransteht. Jedenfalls lassen die Gemälde, die man mit dem Namen des Benedetto belegt, einen entschiedenen Nachahmer Gentile's erkennen, so dass eine Verwechslung der Werke beider im einzelnen Falle leicht denkbar ist. Vergl. übrigens mein „Handbuch der Geschichte der Malerei" etc. Bd. I, §. 56, 8—11. A. d. Uebs.] —

[1]) *L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte,*
Ch' alluminare è chiamata in Parigi.

— [2]) *Sulle antiche pitture di Gubbio. Lettera del Marchese* Amico Ricci *al Sig. Conte Leonardo Trisi nodi Vicenza. Giornale Arcadico. Novembre 1827. p. 350.*

stadt ausgeführt hat. Die Liebe zur Heimath, oder vielleicht eine besondere Einladung der Mönche von Valle Romita, hatte ihn, als er in der Nähe arbeitete, dorthin zurückgeführt. Er malte das Bild für die Kirche der genannten Mönche ausserhalb der Stadt, wo es unter dem Namen des „Quadro della Romita“ bekannt war; vor nicht vielen Jahren aber wurde es seiner ursprünglichen Stelle entrissen und in ein fernes Land entführt, ohne dass man sogar heutiges Tages den Besitzer desselben namhaft zu machen wüsste [1]). Bei diesem traurigen Ereigniss hielt man es noch für ein Glück, dass die fünf kleinen Gemälde, welche die genannte Tafel umgaben, gerettet werden konnten; doch habe ich erfahren, dass eins von diesen durch einen Orientalen erstanden wurde, der es ebenfalls aus unsrem Vaterlande hinweggeführt hat. Wie lange wird bei uns, die wir freilich arm an allen andern Dingen, aber die reichsten an Gegenständen der Kunst sind, diese Barbarei des Handels währen, welcher gegen das elende Geld des Fremden die edelsten, unschätzbarsten Dinge, die, einmal verloren, auf immer verloren sind, auszutauschen wagt? — Die vier andern kleinen Bilder, welche der vorgenannten Altartafel angehörten, sind indess vor diesen Beraubungen geschützt geblieben. Sie wurden von Hrn. Carlo Rosei zu Fabriano erworben, der, wie in vielen Fächern des Wissens erfahren, so auch als ein vorzüglicher Kenner von den Gegenständen der Kunst, mit treuer Sorgfalt bemüht war, diese Werke, die sich im Besitz eines seiner Mitbürger erhalten hatten, vor neuen Gefahren in Obhut zu nehmen. Diese kleinen Bilder sind ungefähr $2^1/_2$ Palmen hoch und $1^1/_2$ Palmen breit. In dem ersten sieht man den Kopf des heiligen Franciscus gemalt, im zweiten den des heiligen Hieronymus, im dritten den des heiligen Petrus Martyr, im vierten sieht man einen sitzenden lesenden Mönch dargestellt. Jede dieser Figuren hat ein bewunderungswürdiges Leben und ist mit einer solchen Zartheit beendet, dass sie es wohl erkennen lassen, welche Schönheiten in dem Hauptbilde hervortreten mussten, wenn so Vorzügliches bereits in den Resten seiner Einfassung sichtbar wird. Auch ist es schon bemerkt, dass Biondo, in seiner Beschreibung der schönsten Kunstgegenstände, die sich in Italien zu seiner Zeit befanden, uns versichert, dass dieses Bild so ausserordentliche Vorzüge besass, dass es für eines der allerschönsten, die überhaupt vor seiner Zeit gesehen worden waren, gelten musste: so dass man keinen Anstand nehmen darf, dem Gentile den ersten

[1]) [Der Verfasser äussert in der Anmerkung: das Bild sei zur Zeit des italienischen Königreiches nach Mailand gekommen. Vermuthlich ist es demnach dasselbe Gemälde Gentile's, welches, unter den Werken der ehemaligen Central-Gallerie von Mailand, in Kupfer gestochen ist: s. *Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Micchele Bisi etc. Milano 1812—33; Scuola Romana, No. VII.* Das Bild stellt die Krönung Mariä dar. Maria und Christus sitzen neben einander in einer Flammenglorie; Christus setzt ihr die Krone auf's Haupt. Sie neigt sich, mit auf der Brust gekreuzten Händen, in überaus süsser, holdseliger Geberde. Zwischen beiden erblickt man die Taube des heiligen Geistes. Ueber ihnen Gott-Vater, in halber Figur, der sie, wie es scheint, segnet, in einem Kreise von Cherubim. Unten ist der gestirnte Himmel und eine Art gewölbten Bogens (wohl der Regenbogen), darauf acht kleine Engel, meist knieend, mit verschiedenen musikalischen Instrumenten. Das Bild ist 1,57 Mètres hoch und 80 Centimètres breit. Das Ganze scheint wohl dem zarten, schönen Charakter Gentile's zu entsprechen; namentlich sind die Madonna, und auch die weichen Formen des Kopfes im Gott-Vater, völlig in seiner Art. A. d. Uebs.]

Rang unter seinen Zeitgenossen zuzutheilen. Auch Trapezuntius, welcher diese Meinung des Biondo bestätigt, fügt in einem Briefe an Johannes Aurispa, den Secretair Eugenius IV., (den Ascevolini eingesehen zu haben versichert) hinzu, dass die Malerei erst in diesem Jahrhundert unter den Händen des Gentile Leben empfing. Und soviel aus einem alten Manuscript, welches bei dem Chorherrn des Stiftes von S. Nicolò zu Fabriano bewahrt wird, hervorgeht, wissen wir, dass selbst Raphael Sanzio durch den Ruhm des „Quadro della Romita" bewogen wurde, sich in eigner Person dahin zu begeben und mit eignen Augen den Werth desselben kennen zu lernen [1]).

Da wir unseren Künstler in seine Vaterstadt haben zurückkehren sehen, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er dort, ausser dem genannten Werke, welches alle übrigen an Berühmtheit übertraf, sich auch mit der Ausführung noch andrer Arbeiten beschäftigt haben werde. Auch sind in Fabriano noch einige Gemälde vorhanden, welche nach alter einheimischer Tradition stets für Werke des Gentile gegolten haben. Unter diesen verdienen besonders die beiden bemerkt zu werden, welche Hr. Romualdo Buffera besitzt und von denen das eine die Krönung der heiligen Jungfrau, das andre den heiligen Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt, darstellt [2]).

Gentile verliess nicht eher seine Heimath, als nachdem er noch ein Gemälde in der Tribune der Kathedrale von S. Severino ausgeführt hatte; ein Werk, welches das Schicksal vieler andrer theilte, indem es gegenwärtig gänzlich untergegangen ist. Da sich von demselben jedoch ein authentischer Bericht erhalten hat und derselbe bisher noch ungedruckt geblieben ist, so will ich nicht unterlassen, dasjenige aus demselben hier mitzutheilen, was mir vorzugsweise geeignet scheint, wenigstens die Geschichte der Werke des fabrianesischen Meisters zu vervollständigen.

Man sah nämlich in der genannten Tribune (wie mich Hr. Giuseppe Ranaldi von S. Severino, auf sichere Zeugnisse gestützt, versichert), welche bis auf die Säulen herab ausgemalt war, die Geschichte und die harte Busse des heiligen Victorinus, des Bruders des heiligen Bischofes Severinus dargestellt, u. a. wie der heilige Eremit in erbarmungswürdiger Weise an einem Baume hängt; sodann war daselbst die wunderbare Versetzung der Gebeine des genannten Bischofes gemalt, namentlich das Wunder der Theilung der Wasser des Flusses, wie es bei den Bollandisten erzählt wird; hierauf folgten andre Darstellungen aus dem Leben desselben Heiligen, und an diese schloss sich, in der Mitte der Tribune, das Bild des auferstandenen Heilandes an und das des heiligen Apostels Thomas, welcher mit dem Finger die Seitenwunde des Erlösers berührt. Diese Figur des Apostels war so angeordnet, dass sie mit dem Finger den Ort in der Mauer bezeichnete, wo die Gebeine des heiligen Severinus verborgen waren. Und als im Jahre 1576, dem Jahre, in welchem dies ganze wunderwürdige Freskobild bei Gelegenheit eines Neubaues zu Grunde ging, die Gebeine des

[1]) Vergl. Lanzi Geschichte der Malerei in Italien (Deutsche Ausgabe I., S. 328) und: *Biblioteca Picena*, *T. V. Osimo 1796*, *p. 15*. — [2]) Auch zu Matelica befand sich vor Kurzem (wie mich Hr. Ranaldi von Sanseverino versichert) ein Gemälde des Gentile, welches entweder in jener Stadt gemalt oder von einem dortigen Einwohner erstanden wurde; es war auf demselben nicht nur der Name des Künstlers in einer Chiffre ausgedrückt, sondern auch der des Bestellers. Neuerdings ist es in die Hände eines auswärtigen Besitzers übergegangen.

Heiligen an der genannten Stelle gefunden wurden, ergab es sich, dass dem Gentile dies sorgfältig verschwiegene Geheimniss bekannt sein musste [1]).

Dass Gentile sich aus der Heimath nach Venedig begeben habe, scheint aus dem hervorzugehen, was uns die venetianischen Historiker von ihm berichten. Zwar nehmen einige an, dass diese Reise, die mit Sicherheit durch die Geschichte der Kunstwerke jenes Staates feststeht, für die zweite zu halten sei, welche Gentile dahin unternommen habe; doch ist diese Meinung vielleicht nur aufgestellt, um den Unterricht, den er dem Jacopo Bellini bereits vor dem Jahr 1421 ertheilte, hiemit in Einklang zu bringen. Mir scheint es im Gegentheil mit der gewöhnlichen Sitte mehr überein zu stimmen, dass der Schüler zu jener Zeit sich dahin begeben habe, wo der Meister malte, d. h. vermuthlich nach Florenz, als dass letzterer zum Jacopo, nach Venedig, gekommen sei. Jedenfalls ist über jene frühere Reise, die bereits in der Blüthe seiner Jugend stattgefunden haben müsste, kein Zeugniss in der venetianischen Schule vorhanden; und wollte man sie gelten lassen, so würde man eine solche Verwirrung in die chronologischen Entwickelungsverhältnisse des Gentile bringen, dass man alle sichere Spur aufgeben müsste. Für die Reise aber, von der wir sprechen, bleiben uns im Gegentheil bei den Schriftstellern über die Denkmale Venedigs unzweifelhafte Zeugnisse und die einzigen, auf die sich ein Biograph mit Sicherheit verlassen kann.

Unter diesen nimmt Ridolfi [2]) eine Hauptstelle ein. Er erzählt uns, wie Gentile in dieser Stadt den Auftrag erhielt, zwei grosse Altartafeln zu malen, die eine für die Kirche S. Giuliano, die andre für S. Felice, auf welcher letzteren er die beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius darstellte. Dass er sodann einige andre Gemälde für öffentliche und Privat-Gebäude gefertigt habe, ergiebt sich aus den Nachrichten, die uns über die Kunstwerke, welche diese glänzende Herrscherstadt in sich einschloss, geblieben sind. Ich kann nicht genug sagen, mit welcher Sorgfalt ich, in Folge solcher Notizen, nachgeforscht habe, ob dort vielleicht Einzelnes von den Werken des Gentile erhalten sei; auch begünstigte mich ein gutes Glück, so dass ich ein anderes bedeutendes Gemälde von ihm, sorgfältig aufbewahrt, im Besitz des Herrn Caglietto, eines eifrigen Sammlers guter Bilder, vorfand. Auf dieser Tafel, die 1 Mètre 7.97 Centimètres lang und 1 Mètre 145 Centimètres breit ist [3]), hat unser Künstler zum zweiten Mal

[1]) Die Zeugnisse, welche mir Hr. Ranaldi zur Begründung des Obigen mitgetheilt hat, bestehen zunächst in folgender handschriftlicher Notiz: *Storia Settempedana del Cav. Valerio Cancellotti, Manoscritto, Capitolo dell' invensione del Corpo di Sanseverino: „Il 15. Maggio 1576 . . . . corrispondeva „il luogo verso la figura dipinta nella detta parete di S. Tomaso Apostolo che „toccava col dito il lato ferito di N. S. G. C. aveva opinione il popolo per una „certa tradizione, che il corpo del Santo si conservasse nella sua chiesa . . . . „Laonde molti pensarono, che fosse riposto sopra una delle colonne che sostene„vano la tribuna dell' altare maggiore e dava materia di crederlo, trovandosi „sulla parete sostenuta dalle dette colonne dipinta la vita di S. Severino e la „sua traslazione, con l'istorie e penitenze di S. Vittorino: Opera di Gentile „da Fabriano pittore eccellente di quell' età . .“* Sodann in den beiden gedruckten Werken: *Severano: Memorie Sacre delle Sette chiese di Roma. Parte I. Roma pei Moscardi, 1630. Marangoni: Acta S. Victorini Epis. Amit. et Martiris. Romae, 1740.* — [2]) *Le Maraviglie dell' arte ovvero la vita degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.* — [3]) [Diese Angabe

den Besuch der Könige bei der Krippe des Heilandes dargestellt. Man sieht in dieser Arbeit zunächst, wie erfahren Gentile in der Perspective war, indem er die Landschaft, Berge und Gebüsch, durch die der Weg zum Vordergrunde herabführt, mit einer solchen Meisterschaft in der Abstufung der Tinten behandelt hat, dass hiemit nur wenig andre ähnliche Darstellungen verglichen werden dürfen. Aus der Landschaft zieht in grosser Anzahl das Gefolge der Könige herab, kleine Figuren, die mit einer solchen Feinheit ausgeführt sind, dass man eine jede einzelne von ihnen als ein vollendetes Miniaturbild bezeichnen könnte. In der Ferne sieht man die Stadt Bethlehem. Die Luft ist mit Engeln angefüllt, von denen ein jeder eine Fahne mit der symbolischen Figur des heiligen Geistes trägt; nur zwei von ihnen, über der Grippe, halten das Band mit dem Gloria. Der ganze untere Theil des Bildes wird von den Königen und ihrem zahlreichen Gefolge eingenommen. In der Mitte sieht man die heilige Jungfrau mit dem Kinde, welches, sich abwendend von dem Busen der Mutter, eine Geberde macht, als wolle es die Geschenke, welche ihm von den Königen dargeboten werden, in Empfang nehmen. Die Kleidung ist eine Mischung von Orientalischem und Alt-italienischem. In einem der Männer hat man allen Grund, das Porträt Gentile's zu erkennen; er ist ganz nach der Sitte seiner Zeit gekleidet und der einzige, der einen Hut auf dem Haupte trägt, während bei allen übrigen der Kopf mit einem Turban bedeckt ist. Dies Bildniss hat dieselben Züge, wie jenes, welches man bei Vasari (namentlich in der bolognesischen Ausgabe der Dozza) dargestellt sieht; auch ist es, soviel ich bemerkt habe, jenem früheren sehr ähnlich, welches Gentile auf dem oben besprochenen Bilde von S. Trinità gemalt hatte. Man findet auf diesem zweiten Gemälde der Anbetung der Könige das Gold in ausserordentlichem Reichthum angewandt: Kleider, Turbane, Schmuck der Pferde und Maulthiere, die Sporen der Ritter, alles ist mit Gold belegt; und doch wird durch diesen glänzenden Schmuck die Harmonie der übrigen Farben auf keine Weise beeinträchtigt. Einer aus dem Gefolge hält in der Hand eine Fahne, auf der gewisse orientalische Chiffern geschrieben sind. Das Bild ist auf einer einzigen Holztafel gemalt und vortrefflich erhalten. Für ein Originalwerk des Gentile wurde es stets in der altvenetianischen Familie gehalten, die es vor Hrn. Craglietto besass; als ein solches bezeichnet es Quadri in seinen „Otto giorni a Venezia [1]," und ebenso die erfahrensten Kunstkenner Venedigs. Auch hat einer von letzteren die Muthmassung aufgestellt, dass in der männlichen Figur, welches zur Linken der Jungfrau mit einem Scepter in der Hand steht, das Bildniss des Kaisers Albrecht II., und in den Jünglingen, die ihn umgeben, die Bildnisse seiner Neffen dargestellt seien [2]).

scheint nicht sonderlich deutlich. Es ist ein Bild mittlerer Grösse, breiter als hoch. A. d. Uebs.] — [1]) *[Ed. 1830, Giornata seconda, p. 120: Casa Craglietto, al ponte della Ca' di Dio.]* — [2]) [Der Besitzer dieses Bildes ist, wie er den Uebersetzer persönlich versichert hat, vielmehr geneigt, in der Gestalt dieses vierten Fürsten, welcher auf dem Bilde merkwürdiger Weise den heiligen drei Königen zugesellt ist, ein Bildniss des Zeno, Gesandten des venetianischen Staates im Orient, dessen Rückkehr von dort mit Gentile's Blüthe gleichzeitig falle, zu erkennen; wenigstens habe sich das Bild früher stets im Besitz der Familie Zeno zu Venedig befunden. Ausser den verschiedenen orientalischen Inschriften, die auf den Bannern des Gemäldes enthalten sind, ist auf dem Aermel des knieenden Königs, scheinbar als Ornament, der Buchstabe G, und eine

Nachdem nun unser Künstler mit so glücklichem Erfolge versucht hatte, die öffentlichen und die Privat-Gebäude Venedig's auszuschmücken, konnte dem wachsamen Auge der Väter der Stadt ein Mann nicht entgehen, der sich durch seine Kunst bereits um den Staat so wohlverdient gemacht hatte. Als man nämlich den Saal des grossen Rathes (im Dogenpalast) ausmalen lassen wollte, wurde unter den vielen andern, die zu dieser Arbeit auserwählt waren, auch dem Gentile ein Theil derselben zugetheilt und somit dem eigenen Verlangen unseres Künstlers, der sich nach einem Wettkampf mit jenen vorzüglichen Meistern sehnte, Genüge geleistet.

Der Saal, in welchem Gentile arbeiten sollte, war im Jahre 1309 gebaut worden, und hatte in dieser Epoche keinen anderen Schmuck als einen einfachen Anstrich, bis im Jahr 1365 dem Guariento von Padua aufgetragen wurde, an der Stirnwand desselben das Paradies zu malen, auch einige andere Gemälde in demselben auszuführen, unter denen als das vorzüglichste die Darstellung der blutigen Schlacht von Spoleto betrachtet wurde. Um das Jahr 1400 ordnete der Doge Steno an, dass das Gewölbe des Saales mit dem trefflichsten Ultramarin und goldenen Sternen ausgemalt werde. Und so blieb es, bis etwa fünfzig Jahre später der Doge Nicolò Marcello dem Luigi Vivarino auftrug, an einer Wand des Saales die hohe Milde der Republik, durch die Zurückgabe des Prinzen Otto an seinen Vater, Kaiser Friedrich I. darzustellen. Neben diesem ward Vittore Pisanello von Verona beauftragt, den Otto darzustellen, wie er vom Dogen, auf die Bürgschaft des Papstes Alexander III. die Erlaubniss erhält, mit seinem Vater wegen des Friedens zu unterhandeln; in dieser Scene waren diejenigen Männer, welche sich im Dienste der Republik ausgezeichnet hatten, abgebildet und unter ihnen namentlich, wie Sansovino berichtet, der schöne und tapfere junge Andrea Vendramin. Gentile endlich erhielt den Auftrag, an den Seiten des Saales die blutige Seeschlacht, die auf der Höhe von Pirano zwischen der Flotte der Republik und der des Kaisers Friedrich Barbarossa vorgefallen war, darzustellen. Diese Arbeit führte er so glücklich aus, dass er vorzugsweise vom Senat ausgezeichnet, mit der Doga der Patricier bekleidet und ihm ein lebenslängliches Gehalt, von einem Dukaten des Tages, bewilligt wurde. — Ein so preiswürdiges Werk, wie dies war, hätte es gewiss verdient, auf lange Zeit der Bewunderung der Menschen ausgestellt zu bleiben. Leider jedoch geschah es anders. Kaum fünfzig Jahre nach seiner Vollendung, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, galt es schon für verloren, da die Feuchtigkeit des Ortes die Farbe fast gänzlich aufgezehrt hatte; und wir wissen, dass im

Krone darüber, mehrmals wiederholt, was möglicher Weise auf den Namen des Künstlers zu deuten sein möchte. Jedenfalls ist das Bild als eins der schönsten Werke von Gentile's Hand zu betrachten; als ein solches erkannte ich es augenblicklich, ehe ich wusste, was ich in der Sammlung des Hrn. Craglietto zu erwarten haben dürfe. Es ist das Zeugniss einer reichen, höchst liebenswürdigen Phantasie. Die Madonna in ihrer zart-stylisirten fiesolanischen Gewandung, ist überaus anmuthig; die jugendlichen Ritter, besonders die zu den Seiten des vierten Fürsten, sind von reizender Schönheit. Der Goldschmuck ist zuweilen erhöht, en-relief, aufgesetzt. Dies thut jedoch der Harmonie des Ganzen ebenfalls keinen Abbruch, da natürlich, bei Anwendung des Goldes, auf andere Weise keine Modellirung hervorgebracht werden kann; nur muss man Bilder der Art stets im richtigen Lichte betrachten. A. d. Uebs.]

Jahre 1574, als jener Saal abbrannte, nur noch geringfügige Spuren des Gemäldes übrig waren [1]).

Nachdem die Arbeit des Saales beendigt war, verweilte Gentile noch einige Zeit zu Venedig, und beschäftigte sich namentlich mit der Anfertigung von Bildnissen. Unter diesen führt der Anonymus des Morelli [2]) zwei von vorzüglichem Werthe, mit folgenden Worten an:

„Das Bildniss eines starken Mannes, nach der Natur gemalt, eine Mütze „auf dem Kopfe, in schwarzem Mantel, in der Hand eine Schnur mit sieben „schwarzen Paternostern, von denen das unterste das grösste und mit vergoldetem Stuck aufgesetzt ist, war von der Hand des Gentile von Fabriano „und kam in den Besitz des Messer Antonio Pasqualino von Fabriano, „zusammen mit dem nachgenannten Gemälde. Dies ist das Bildniss eines „Jünglinges in der Kleidung eines Geistlichen, mit kurz über den Ohren „abgeschnittenen Haaren, die Büste bis zum Gürtel, bekleidet mit einem „geschlossenen Gewande, welches wenig Falten und eine grauliche Farbe „hat, ein Tuch nach Art einer Stola um den Hals geschlagen, mit Aermeln, „die an den Achseln sehr weit und an den Händen sehr eng sind, ebenfalls „von der Hand des Gentile. — Beide Bildnisse haben einen schwarzen „Grund und sind im Profil, so dass sie sich eins das andre ansehen; „doch sind sie auf zwei gesonderten Tafeln gemalt. Man hält sie für Vater „und Sohn, da sie in der Carnation einander ähnlich sind. Nach meinem „Urtheil jedoch hat diese Uebereinstimmung der Farbe vielmehr in der „eigenthümlichen Manier des Meisters, welcher überall die Carnation in „ähnlicher Weise, mit einer Hinneigung zu bleicher Farbe, behandelt hat, „ihren Grund. Uebrigens sind die genannten Bildnisse sehr lebendig, aus„serordentlich vollendet und haben eine Tiefe, als ob sie in Oel gemalt „wären; es sind durchaus lobenswürdige Arbeiten."

Facius gedenkt noch eines andern ausserordentlichen Bildes, welches Gentile in Venedig gemalt hatte. Es stellte einen Sturm dar, der Bäume und alle andern Dinge in seinen ungestümen Wirbel hineinriss und mit einer solchen Wahrheit behandelt war, dass es jeden, der es erblickte, mit Schreck und Entsetzen erfüllte.

Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass auch die andern, der venetianischen Herrschaft unterworfenen Städte die Thätigkeit unseres Künstlers in Anspruch genommen haben werden. Nirgend anders war zu jener Zeit ein so lebendiges Interesse für die Gegenstände der bildenden Kunst verbreitet, als wie in diesen Orten, und sie vor allen besassen einen Reichthum, der den Verschönerungen des Lebens wesentlich günstig war. Geschichtliche Ueberlieferungen haben wir aber nur von Brescia, in welcher Stadt Gentile, nach dem Bericht des Bartholomäus Facius, eine Kapelle ausmalte, die dem Pandolfo Malatesta angehörig war. Heutiges Tages ist jedoch sowohl von der Malerei als von einer Kapelle der Art alle Spur und Erinnerung verschwunden, da in Brescia fast sämmtliche Kirchen nach dem sechzehnten Jahrhundert neu gebaut sind.

Nachdem Gentile solchergestalt ruhmvoll in verschiedenen Städten

[1]) Vergl. *Francesco Sansovino: Venezia, Città Nobilissima e singolare descritta in XIIII. Libri. Venezia 1581, p. 224.* — [2]) *D. Jacopo Morelli: Notizia d'opere di disegno della prima metà del Secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un Anonimo di quel tempo. Bassano 1800, p. 57.*

Italiens gearbeitet hatte und nachdem er so mannigfache Ehrenbezeugungen, wie ihm namentlich von dem Senate Venedigs widerfahren waren, empfangen hatte, so konnte es nicht fehlen, dass sein Ruf auch bis an den Hof des Papstes Martin V. erscholl, der gerade in dieser Zeit bemüht war, aus dem Verfall und der Verderbniss, darin Rom durch Kirchenspaltungen und Kriege gestürzt war, die Gebäude und Monumente der Stadt wiederum emporzuführen. Er hatte so eben den Porticus von Sanct Peter, der seinem Ruin nahe war, neu bauen lassen und wandte jetzt seine Sorge auf die Restauration und Verschönerung der Kirche S. Giovanni Laterano. Das Gewölbe dieser Kirche drohte den Einsturz; unmittelbar nach der Wiederherstellung desselben beschloss er es durch vorzügliche Künstler ausmalen zu lassen. Und eine treffliche Auswahl traf der Papst, als er zur Ausführung dieser Arbeit den Gentile da Fabriano und den Vittore Pisanello einlud, die beide durch die Werke, welche sie im Saale des grossen Rathes zu Venedig hinterlassen hatten, das Trefflichste erwarten liessen [1]. Beide Künstler gehorchten der Aufforderung Martin's V. und kamen nach Rom; doch mussten sie dort, ehe sie die Arbeit im Lateran beginnen konnten, noch einige Zeit auf andere Weise hinbringen, indem man mit dem prächtigen Mosaik-Schmuck, welcher den Boden jener Basilika ausfüllen sollte, noch nicht ganz fertig geworden war. Ich bin geneigt anzunehmen, dass Gentile diese Zwischenzeit dazu benutzte, ein Frescobild in S. Maria Nuova, an dem Bogen über dem Grabmale des Kardinals Adimari, Erzbischofes von Pisa, seitwärts neben dem Monumente des Papstes Gregorius IX. auszuführen, welches ihm von den Erben des Kardinals aufgetragen war und die heilige Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heiligen Joseph und Benedict darstellte. Dass dieses Werk an Schönheit den übrigen unsres Künstlers nicht nachstand, davon giebt uns Vasari ein sehr bedeutsames Zeugniss, indem er erzählt, dass der grosse Michelangelo Buonarotti dasselbe oftmals betrachtet und dabei gesagt habe: In Gentile's Bildern sei die Hand dem Namen des Meisters gleich.

Kaum war das genannte Mosaik beendet und der lateranensische Tempel von dem Lärm der Werkleute frei, so begannen die beiden Meister der Malerei in einem zweiten Wettkampf einander den Kranz des Ruhmes streitig zu machen. Der Papst liess freigebig, um die Malerei prächtiger und reizvoller zu machen, den kostbarsten Ultramarin zur Ausführung des Grundes für die darzustellenden Geschichten liefern. Gentile malte die Begebenheiten aus dem Leben Johannis des Täufers; Vittore einige Geschichten des alten Testaments, in denen er Gelegenheit hatte, seine besondere Geschicklichkeit in der Darstellung von Thieren und Vögeln zu entwickeln. Aber als Werke von ausserordentlicher Schönheit rühmte man insgeheim die fünf Propheten, welche Gentile zwischen den Fenstern ausführte; sie waren grau in grau gemalt und mit solcher Meisterschaft modellirt, dass jeder, der sie nicht mit der Hand berühren konnte, sie für Marmorarbeiten halten musste. Ausserdem malte er an einer Wand derselben Kirche Martin V. mit zehn Kardinälen, welche Bildnisse so naturgetreu erschienen, dass jeder auf den ersten Blick die einzelnen Personen erkennen musste.

Mit solchen Werken schmückte Gentile die ewige Stadt, um die Zeit, als Rogerius Gallicus (Rogier van Brügge) sich zur Feier des Jubeljahres 1450 dahin begab, ein in den bildenden Künsten sehr wohlerfahrener

[1]) Platina: *Vite de' Pontefici. Martino V. p. 361.*

Mann. Als dieser die Arbeiten Gentile's und namentlich die des Laterans gesehen hatte, verlangte ihn nach der Bekanntschaft des Meisters und er nannte ihn ohne Rückhalt den ersten der italienischen Maler.

Noch waren die Arbeiten im Lateran nicht gänzlich beendet, als unser Meister, schon achtzig Jahre alt, hinfällig und ermüdet von so mannigfacher Arbeit und Anstrengung, ein unvertilgbares Gedächtniss seines Geistes auf der Erde hinterlassend, in Rom seine irdische Laufbahn schloss. Dies darf ich mit Gewissheit behaupten, obwohl ich weiss, dass einige annehmen, Gentile sei in seiner Vaterstadt gestorben, wohin er sich, an der Gicht leidend, zurückbegeben habe [1]), und dass von andren Venedig als der Ort seiner Ruhe bezeichnet wird [2]). Aber Facius, der sein Zeitgenoss war, überwiegt für mich eine jede andre Autorität, und ich finde auch, dass sein Zeugniss von den glaubwürdigsten Chronisten Picenum's vorgezogen worden ist. Facius, indem er über seine letzten Arbeiten im Lateran berichtet, sagt ausdrücklich: *Quaedam etiam in eo opere adumbrata atque imperfecta morte praeventus reliquit.* Und ebenso wird in einem alten Manuscripte, welches ich eingesehen, hinzugefügt, dass seine sterblichen Ueberreste in der Kirche der Olivetaner-Mönche, S. Maria Nuova, begraben seien; und es wird versichert, dass man, ehe diese Kirche umgebaut wurde, auf einem weissen Steine die Inschrift las: MAGISTER. GENTILIS. PICTOR. DE. FABRIANO. CELEBER. etc. [3]).

Es scheint mir sehr glaublich, dass ein Mann von so bedeutenden Verdiensten in der Kunst der Malerei, auch eine ausgedehnte Kenntniss von den theoretischen Vorschriften derselben besessen und dass er solche, sei es für eignen Gebrauch oder für den seiner Schüler, in der Gestalt besondrer Abhandlungen habe aufschreiben lassen; und demnach stimme ich sehr gern der Meinung einiger picenischen Geschichtschreiber bei, welche angeben, dass Gentile drei Abhandlungen über die Malerei hinterlassen habe: die erste „über den Ursprung und die Fortschritte der Kunst;" die zweite „über die Farbenmischung;" die dritte „über die Zeichnung" [4]). Doch sind diese Schriften niemals aus Licht getreten und man hat sie für verloren zu achten. Mag man indess auch dem Gentile die Abfassung solcher Schriften absprechen: niemand wird je in Abrede stellen können, dass er stets nach jenen tiefen Principien der Kunst gearbeitet habe, die (wie der Graf von Montevecchio treffend bemerkt) nachmals, bei weiterer Entwickelung der Zeit und grösserer Meister, von dem unsterblichen Leonardo da Vinci mit so tiefer Weisheit abgefasst und in die Kunst eingeführt wurden.

Unter den Schülern des fabrianesischen Meisters, welche den von ihm begründeten neuen Styl der Kunst weiter ausbreiteten und vervollkommneten, war der erste, — derjenige, welcher dem Namen des Gentile die

[1]) Dieser Meinung sind Vasari und Baldinucci. Vasari fügt noch hinzu, dass ihm die folgende [höchst triviale] Grabschrift gesetzt sei:

Hic pulchra novit varios miscere colores
Pinxit et in variis urbibus Italiae.

[2]) So der Graf von Montevecchio in dem oben (S. 391) angeführten Briefe, p. 6. Ich weiss nicht, auf welche Zeugnisse diese Meinung sich stützt. — [3]) Auch in Fabriano gilt es als eine sichere Tradition, dass Gentile zu Rom in der Kirche S. Maria Nuova begraben sei. — [4]) *Intorno all' origine ed ai progressi dell' arte; della ragione di mescere i colori; del modo di tirare le linee.* Vergl. *la Biblioteca Picena*, den oben angeführten Brief des Grafen von Montevecchio, u. a. m.

meiste Ehre bringt, Jacopo Bellini, ein berühmter Künstler der venetianischen Schule. Ausserdem, dass dieser, zum Zeugniss seiner Dankbarkeit gegen seinen unsterblichen Lehrer, dessen Profilbild auf eine Tafel gemalt hatte, welches nachmals zu den schönsten Zierden der Gallerie des berühmten Kardinals Bembo zu Padua gehörte [1]), so wollte er auch, dass der Name des Gentile in dem einen seiner Söhne erhalten bliebe, die nachmals bestimmt waren, einen Giorgione, einen Tizian u. a. in der Kunst der Malerei zu unterrichten.

Unter den andern Schülern Gentile's, die sich vorzugsweise durch ihre Arbeiten ausgezeichnet haben, wird auch Jacopo Nerito von Padua genannt. Moschini [2]) berichtet über diesen mit folgenden Worten: „Er „begab sich in die Schule des berühmten Gentile da Fabriano, als dieser „im öffentlichen Palaste zu Venedig malte. Er fühlte eine so grosse Zunei„gung zu seinem Meister, dass er auf ein Gemälde für die Kirche S. Michele „(zu Padua) folgende Inschrift setzte: *Jacopus de Neritus discipulus Gen„tilis de Fabriano pinxit.* Dies Gemälde stellte in kolossaler Figur den „Schutzheiligen der Kirche und den Lucifer zu dessen Füssen dar; über „das Schicksal desselben ist nichts bekannt.“ Lanzi, indem er von den Zöglingen Gentile's spricht, nennt ausser Jacopo Bellini und Nerito auch noch einen gewissen Bajocchio da Bassano; und Ascevolini (in seiner Geschichte von Fabriano) zählt zu diesen einen gewissen Antonio da Fabriano. Letzterer fertigte, wie Ascevolini sagt, eine Kirchenfahne, welche bei feierlichen Processionen sammt einer ähnlichen von der Hand seines Meisters umhergeführt ward.

Ueberflüssig jedoch ist es, noch weiter die Anzahl und die Namen von Gentile's Schülern aufzuführen, da Gentile mit gutem Recht als das Haupt der gesammten Schule der Cinquecentisten zu betrachten ist. Bocco, der gegen Ende dieses Jahrhunderts seine *„Bellezze della città di Firenze“* abfasste, sagt bei Gelegenheit seiner Tafel der Anbetung der Könige, dass sie als ein altes Werk in Verehrung gehalten werde und dass sie von dem ersten Künstler gefertigt sei, welcher die damals blühende schönere Manier der Kunst ins Leben gerufen habe. Zwar kann als Gründer derselben Schule, — die nachmals, ich will nicht sagen: nicht übertroffen, vielmehr nicht einmal wieder erreicht ist, — Masaccio betrachtet werden, nach dessen Werken sich Künstler wie Perugino und Raphael bildeten; aber ebenso ist es bekannt (?), wie Masaccio bei seinem Aufenthalt in Rom gerade dadurch gross wurde, dass er vorzugsweise studirte und nachzuahmen bemüht war die unsterbliche Werke des

Gentile da Fabriano.

Nachträgliche Zusätze.

Museum 1837, No. 47. . . . . . „Im Nebenzimmer der Gallerie (des Berliner Museums) sahen wir noch ein interessantes Gemälde, über welches

[1]) Morelli: *Notizie d'opere di disegno* etc. Der Herausgeber fügt hier der Angabe des Anonymus hinzu: „Ein grosser Theil der Gemälde und Anticaglien, „welche Kardinal Bembo besass, wurde im Jahre 1600 von seinem Sohne und „Erben, Torquato, zu Rom verkauft. Wohin jenes Bildniss gekommen, weiss „man nicht.“ — [2]) *Memoria della origine e delle vicende della pittura di Padova. Padova 1826, p. 19.*

wir hier gleichfalls eine kurze Notiz mittheilen wollen. Es ist ein Altarbild mittlerer Grösse von Gentile da Fabriano, Eigenthum Sr. K. H. des Kronprinzen und durch Hrn. Geheimrath Bunsen in Rom erworben. (Ursprünglich befand sich dasselbe, soviel wir wissen, in Fabriano, dann in Osimo, von wo es später erst nach Rom gebracht ward.) Die Originalität des Bildes wird durch die ächte Inschrift des alten Rahmens: *Gentilis de fabriano pinxit*, bezeugt. Es ist auf Goldgrund gemalt und stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde, auf der einen Seite neben ihr die heilige Katharina, auf der andern einen heiligen Bischof, welcher der Madonna den knieenden Donator empfiehlt, dar. Neben dem Throne stehen zwei Bäumchen, aus deren Kronen, gleich Rosenblüthen, zahlreiche Halbfiguren kleiner rosenfarbener Engelchen, auf den mannigfachsten Musik-Instrumenten spielend, hervorwachsen. Die Gestalt der Madonna wird von ihrem weiten Mantel in schönen weichen Falten umgeben, doch ist sie sonst nicht sonderlich bedeutend. Auch der Bischof spricht wenig an; das Profil des Donators dagegen ist tüchtig und fast in der Weise des Masaccio, nur etwas weicher, gemalt. Aber die Gestalt der heiligen Katharina giebt ein Beispiel von der ganzen liebenswürdigen Grazie dieses merkwürdigen Künstlers; ihre Stellung, Geberde und Gewandung zeigt auf charakteristische Weise die ihm eigne durchgebildete Anmuth. Sie trägt ein röthliches, Blumen-gesticktes Kleid mit sehr weiten Hängeärmeln und einen hellbläulichen Mantel, beides mit feinem weissem Pelz gefüttert. Die Drapirung ist mit grossem Geschmack geordnet und erinnert glücklich an jenes Streben nach romantischer Pracht, worin Gentile in seinen wenigen bekannteren Bildern so schöne Erfolge hervorgebracht hat; eben so ist auch das Gesicht der Heiligen von lieblichem, kindlich heiterem Ausdrucke. Bei der grossen Seltenheit von Gentile's für die Geschichte der italienischen Kunst so interessanten Gemälden muss das in Rede stehende, wenn es auch nicht als ein Hauptwerk zu betrachten ist, gleichwohl von sehr grossem Werthe sein." — Gegenwärtig (1851) findet sich dies Gemälde unter No. 1130 der Berliner Gallerie eingereiht. —

Auch das figurenreiche Gemälde der Anbetung der Könige aus der Sammlung des (inzwischen verstorbenen) Craglietto zu Venedig, welches im Vorstehenden (S. 396, f.) besprochen ist, befindet sich jetzt, unter No. 5, in der Gallerie des Berliner Museums. Ich habe mir erlaubt, in der bezüglichen Anmerkung das in der ersten frischen Begeisterung für die Kunst des funfzehnten Jahrhunderts niedergeschriebene Urtheil stehen zu lassen, wie ich es bei der ersten Bekanntschaft mit dem Bilde im Jahr 1835 in mein Notizbuch eingetragen hatte. Wenigstens hat mich hiebei — wie in hundert andern Fällen dieser Sammlung — der Gedanke geleitet, dass für die Auffassung künstlerischer Dinge manche Entwickelungsstufe und manche Stimmung ihr Recht habe und das Urtheil, wie es auch im Laufe der Jahre reifen möge, doch nicht bestimmt nach einem Normalleisten abzumessen sei. So darf ich vielleicht auch eine zweite Notiz, vom Jahr 1842, die ich unter meinen Papieren vorfinde, hier einreihen. Das merkwürdige Bild schien damals nur auf vorübergehenden Besuch nach Berlin gekommen zu sein. „Das Bild hat (so schrieb ich damals) ganz das Gepräge, als ob der Meister aus einer Schule von Miniatoren hervorgegangen sei, — sowohl in der Auffassung, in der das heiter Ritterliche der Miniaturen entschieden nachklingt, als auch in dem, fast Fiesolanisch-Conventionellen der Behandlung. Die Stufe der Entwickelung ist ungefähr die des Kölner

Meister Stephan; die alte Typik liegt noch zum Grunde, aber es ist doch bereits viel frische Lebensauffassung da. Uebrigens sind es vornehmlich auch die Köpfe, was deren Bildung im Allgemeinen und was namentlich die jugendlichen Profile anbetrifft, die jenes typische Gesetz zeigen. Ich möchte sagen: das Bild wirkt, bei allem Reichthum der Darstellung, mehr durch das liebenswürdige Gefühl des Künstlers als durch seine freie reelle Kraft."

Ziehe ich nun noch einen flüchtigen Vergleich dieses Bildes mit dem ebenerwähnten unter No. 1130 der Berliner Gallerie, so erscheint das letztere unbedingt alterthümlicher; es ist weicher giottesk und im Gefühl für die Gestaltung noch minder entwickelt. Die Madonna auf der Anbetung der Könige hat in ihrer Totalität ungleich mehr Grazie als die des andern Bildes; ihre (linke) Hand ist ungleich edler und reiner gebildet; auch das Christkind, auf dem andern Bilde nicht von gar erquicklicher Form, erscheint hier bereits in schöner, edler Fülle. Die Behandlung ist im Ganzen, bei etwas geringerem Schmelz des Tones, entschiedener; es hat sich augenscheinlich mit der alterthümlich giottesken Grundlage bereits eine Einwirkung wie von paduanischer Seite her verbunden. Bei alledem aber bleibt die Naivetät der Erscheinungen, zumal bei der lustigen Pracht des bunten Kostüms, höchst anziehend.

In der Berliner Gallerie hat die Anbetung der Könige den Namen des Gentile verloren. Der Katalog bezeichnet das Bild gegenwärtig als Werk des Antonio Vivarini und seines Schülers Bartolommeo Vivarini, — aus welchem Grunde und ob auf Beobachtungen hin, wie die eben angedeuteten, wird leider nicht gesagt. —

Die in der Berliner Gallerie befindliche Tafel mit sechs kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria, welche früher (damals unter I, No. 144) als ein Werk des Gentile verzeichnet war, — eine Annahme, gegen die ich mich im Obigen, S. 389 Anm., ausgesprochen hatte, — wird gegenwärtig (unter der veränderten No. 1058) der „Schule des Gentile da Fabriano" zugeschrieben.

BERICHTE UND KRITIKEN.

1835 — 1837.

Antikritik.

(Museum, 1835, No. 40.)

Die kleine Schrift von Carl Grüneisen über „die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets in Tübingen" ist kürzlich in No. 34 bis 36 des Museums, von Dr. A. Schöll, einem Freunde des Verfassers, ausführlich, aber in der Art recensirt worden, dass die Schrift als in hohem Grade ungenügend, das kleine Bildwerk, welches sie behandelt, als wenig bedeutend erscheint. Sei es einem gemeinschaftlichen Freunde des Verfassers und des Recensenten vergönnt, auch seine Ansicht über diesen Gegenstand in der Kürze vorzulegen und namentlich den Verfasser zu rechtfertigen, wo der Recensent zu weit gegangen sein dürfte.

Für's erste ist Referent überzeugt, dass die kleine Bronzestatue allerdings eine Stelle im Entwickelungsgange der griechischen Kunst einnimmt, ungefähr wenigstens eine solche, wie Gr. ihr angewiesen. Sein Urtheil gründet sich auf die Betrachtung eines sorgfältigen Gypsabgusses, welcher auf seinem Schreibepulte vor ihm steht.

S. hat sich dagegen ausgesprochen und meint, man könne das nicht beweisen. Er hat insofern Recht, als er sich nur an Gr.'s Worte hält, der leider, trotz seiner ausführlichen Charakteristik der kleinen Figur, doch einige wesentliche Punkte nicht genügend berührt hat (die freilich schon zum Theil aus der lithographischen Abbildung herauszufühlen sind). S. hat ganz Recht, dass ein ruhiges affektloses Gesicht gar nicht Eigenthum einer besonderen Kunstperiode sein kann; und jene Lithographie zeigt hier auch nicht mehr. Aber in der Statue selbst trägt das Gesicht, wennschon es (wie Gr. angiebt) beträchtlich von der Grimasse der Aegineten entfernt ist, doch noch entschieden, in Augen, Augenbraunen und Lippen, jenes eigenthümlich scharfe und strenge Gepräge, welches der älteren griechischen Kunst gemein und u. a. in mehreren Büsten des Berliner Museums wiederzufinden ist. Es dient also diese Formation des Gesichtes wenigstens soviel zur Bestimmung des Alters der Figur, wie die conventionelle Behandlung der Haare. Aber S. hat wiederum Recht, dass das letztere

Kennzeichen allein nichts entscheiden und dergleichen auch oft an Werken späterer Kunst vorkommen kann. Nur dürfte seine Annahme: — „der Künstler habe andeuten wollen, seine Figur stelle einen Heros alter Art vor, zu welcher Andeutung, bei Abwesenheit der Kleidung, Helm und Haar alterthümlichen Styls das nächste Mittel war," — sehr wenig genügen. Ich glaube nicht, dass die alten Heroen ihre Haare in Reihen kleiner Knötchen getragen haben, und glaube noch viel weniger, dass ein alter Künstler (falls er wirklich diesen Namen verdient) einen solchen unkünstlerischen Glauben gehabt hat. Noch weniger genügen einige der von S. angeführten Beispiele. Er sagt, dass die in hieratischem Style gehaltenen Statuen der Pallas und Artemis im Museum zu Neapel, trotz der alterthümlichen Arbeit in Haaren und Gewand, doch bereits die Zeit der hochentwickelten Kunst verrathen. Ich weiss nicht, wer hierin sein Berichterstatter war. Allerdings sind jene Statuen unendlich mehr entwickelt als die Aegineten, sind, wenigstens die Artemis, wunderbar schön und anmuthig, aber es herrscht darin noch eine gewisse naive Befangenheit, die eben mit der „hochentwickelten" Kunst verschwindet. Sie verhalten sich zu den bekannten Werken aus Phidias Zeit ungefähr wie Raphaels Sposalizio zu seiner Sixtinischen Madonna [1]). Somit ist hier das Vorkommen alterthümlicher Anordnung in Gewand und Haaren noch ganz in der Ordnung. Ebenso kann es sich auch mit denjenigen Beispielen verhalten, die S. mit Winckelmann's Worten anführt und die — bei so ungenügender Beschreibung — noch gar keinen Gegenbeweis liefern.

Zu der alterthümlichen Gesichtsbildung und den Haaren der Tübinger Bronze kommt aber noch Einiges, was älteren Arbeiten gemein zu sein pflegt. Für's Erste, was in Gr.'s Beschreibung ebenfalls nicht entschieden genug ausgesprochen ist und vornehmlich erst recht ins Auge springt, wenn man die Figur im Profil betrachtet: die stärkere Schwellung der Oberschenkel nach hinten zu, — ein Umstand, der bei allen nackten Figuren älteren Styles (und meist in noch viel stärkerem Grade) auffällig ist. Ferner, was schon eine Betrachtung der sonst nicht recht genügenden Lithographie giebt, eine gewisse eigenthümliche Schüchternheit und Befangenheit, — nicht nur die eines besonderen, dargestellten Momentes, nicht die eines noch schülerhaften Künstlers, — sondern wie sie gerade den Arbeiten früherer Kunstperioden eigen zu sein pflegt; so dass die Figur, trotz ihrer sehr complicirten Bewegung und der feinen naturgetreuen Ausführung des Einzelnen, doch noch eine gewisse Steifheit nicht verläugnet.

Nach alledem aber könnte die Bronze immer noch ein Werk späterer Zeit sein und S. ermangelt wiederum nicht, Beispiele zu nennen. Nur sind diese Beispiele wiederum, wenigstens für den vorliegenden Zweck, unpassend gewählt. So führt er zuerst die in andrer Beziehung sehr interessante Bronzefigur eines guten Hirten an, die sich im Berliner Museum befindet und bezeichnet sie als im „strengsten" alten Styl gearbeitet. Bei dem Kopfe ist das wirklich der Fall und die Anordnung der Haare entspricht auffallend den unbedeckten Köpfen der äginetischen Statuen. Auch

[1]) Beiläufig bemerke ich jedoch, dass mir die Pallas wie die spätere Copie irgend eines älteren Originales vorkommt, besonders in dem durchgehend flaueren und flacheren Faltenwurfe. Auch ist das Gesicht nicht mehr typisch (wie noch das der viel schöneren kleinen Artemis), und der Medusenkopf auf der Aegide hat schon etwas von spätrömischer Manier.



der ganze nackte Körper dieser Figur ist in alter Weise gehalten; aber wie roh, plump, steif und mit absichtlicher Affektation dieses alten Styles! Das Figürlein beweist nur, dass man, noch in spätester Zeit, Idole für den Aberglauben in hergebrachter Tempelweise fabricirte, beweist aber nichts für Werke der Kunst. Ebensowenig dürfte die kleine Bronze im Besitze des Hrn. Prof. Rauch etwas Entschiedenes darthun, da S. selber von deren nachlässigerer Arbeit spricht. Ueberhaupt aber dürfte es einem künstlerisch gebildeten und für griechische Naivetät empfänglichen Auge wenig schwer werden, eine alterthümliche (wenn nicht plumpe) Composition von einer späteren Nachäffung jener strengeren Kunstweise zu unterscheiden. Zu Hadrian's Zeit hat man ganz vortreffliche aegyptisirende Statuen gemacht und die den Originalen wenigstens so nahe kommen, wie späte griechische Werke im hieratischen Style den wirklich alten; aber ich glaube, dass ein jeder Kunstverständige, nach kurzem Verweilen im capitolinischen Museum, die neueren, für Hadrians Canope fabricirten Werke ohne sonderliche Beschwerlichkeit von den ächten unterscheiden dürfte.

So habe ich im Vorigen bereits angedeutet, worin eben die Originalität des in Rede stehenden kleinen Kunstwerkes beruhe: darin, vornehmlich dass alles Alterthümliche durchaus keine Spur von Affectation zeigt, dass dasselbe noch vollkommen in Harmonie ist mit den übrigen Eigenschaften der kleinen Statue und dass eben diese anderweitigen Eigenschaften nicht auf die spätere Zeit der classischen Kunst hindeuten. Die wirklich archaistisch gehaltenen Theile stehen noch in einem innerlich nothwendigen Verhältniss zu dem gewissen Grade von Steifheit und Schüchternheit, davon ich gesprochen; Beides wiederum steht in nächster Beziehung zu der eigenthümlich herben, straffen und keuschen Behandlung des Nackten, welche allen Gebilden der Blüthezeit griechischer Kunst und der nächst vorhergehenden Periode gemein ist und welche das vornehmste Kriterium eines Werkes der Zeit bildet. Alle diese Umstände nun, verbunden mit der meisterlichen Durchbildung des Nackten, wie sie Gr. nachgewiesen, mit der kunstvoll complicirten und doch harmonischen Bewegung, weisen in der That auf einen Standpunkt nahe vor Vollendung der classischen Kunst und auf einen trefflichen Meister hin, und Gr's Blick hat jedenfalls richtig entschieden, wenn auch seine Schilderung der Statuette einige bedeutende Punkte vielleicht nicht genügend hervorgehoben hat. S. bleibt zwar dabei, es könne immer nicht bewiesen werden, dass eine solche Arbeit nicht aus der Hand eines Künstlers der Periode höchst entwickelter Kunst oder einer der nachblühenden Epochen könnte hervorgegangen sein, sobald nur ein solcher, durch Anlass oder Laune bestimmt, den Ausdruck älterer Manier beabsichtigte. Dagegen spricht aber entschieden die reine Naivetät des Werkleins, die sich bei längerer Betrachtung immer mehr herausstellt und die sich auf keine Weise mit der Absicht, eine besondere Manier der Darstellung zu wählen, vertragen kann. Noch ist zu wiederholen, dass — was den eigentlichen Kunstwerth der Bronze anbetrifft — die der Schrift beigefügte Lithographie gar wenig genügt, dass namentlich die Kniee zu ängstlich geschlossen erscheinen, dass die Brustpartie sich zu gedehnt und weich ausnimmt, u. dergl. m.; sodann, dass man die Basis, — ursprünglich die schräge Wagenplatte, — vorn erhöht denken muss, wodurch die ganze Figur das Uebergewicht nach vorn verliert und eine kräftigere Stellung bekommt.

Was nun den eigentlich kunstgeschichtlichen Theil in Gr.'s Schrift

anbetrifft, so hat S. entschieden Recht, sofern er die Unzulänglichkeit jener von Gr. aufgestellten charakteristischen Verschiedenheiten der altattischen und äginetischen Schule nachweist, und allerdings entbehrt hiemit der weitere, wenngleich mit kunstverständiger Combination dargestellte Entwickelungsgang dieser Schulen seines ersten Grundes. Dagegen scheint mir die Charakteristik des Myron, wie sie Gr. nach Plinius Worten giebt ungleich näher zu liegen, als wie S. diese verstanden wissen will; und das Beispiel des Polyklet, den S. gegen Gr.'s Annahme anführt, passt nicht, da dieser den Statuen nur keine steife Ruhe, Myron dagegen eine complicirte Bewegung gegeben haben soll. Der Grundsatz aber, welchen S. anführt, um dem Myron (im Gegensatze gegen Gr.) eine spätere Entwickelungsstufe als dem Phidias zuzuertheilen: — dass dem Geiste nach die mannigfaltig angewandte und weit getriebene Naturnachahmung, welche dem Myron nachgerühmt wird, auf jenen Idealstyl, den Phidias zur Vollendung reinigte, erst so zu folgen pflege, wie der Erguss in die Breite auf die Culmination, — entbehrt seines philosophischen und historischen Grundes. Das funfzehnte Jahrhundert beweist, in der Geschichte neuerer Kunst, das entschiedenste Gegentheil. Die Form muss nach allen ihren Seiten hin erst ergründet und verstanden, — also die mannigfachste Naturnachahmung angewandt sein, — ehe sie zur freien Schönheit des Ideales erhoben werden kann. Hernach geht es natürlich wiederum in die Breite, aber auf andere Art und bei einem so bedeutenden Meister wie Myron vielmehr mit übertriebenem Ausdruck der Affekte im Gesicht, als mit dem Mangel derselben.

So bleibt Gr.'s Hypothese, welche das Werkchen in die Zeit und Schule des Ageladas (Myron's Meister) setzt, immer noch ansprechend und geistreich, wenn freilich auch noch Vieles fehlt, um es bis zur Evidenz zu erweisen, und wenn sich auch, wie Gr. selbst ausspricht, bei den Beschädigungen, die die Figur erlitten hat, noch weniger entscheiden lässt, ob es ein wirkliches Original oder nur die genaue Copie eines solchen sei. S. fordert hiegegen „vor allen Dingen“ den Erweis: entweder, dass jene Schule selbst solche Statuetten gearbeitet, oder, dass unter solchen kleinen Bronzen Nachbildungen so alter Werke nicht ungewöhnlich seien. Allerdings würde ein solcher Erweis (der sich, wie S. darthut, nicht führen lässt) keineswegs unwichtig gewesen sein, jedoch auch nicht entscheidender, als perlenförmige Haarlöckchen für das höhere Alterthum; vor allen Dingen aber war ein äusserlicher Erweis bei anderweitig inneren Gründen gewiss nicht nöthig.

Was endlich die Verhandlungen über die Bedeutung der Figur anbetrifft, so hat S. wiederum ganz Recht, wenn er Gr. tadelt, dass dieser auf die nächstliegende Vermuthung, die Figur stelle das Siegesbild eines wagenlenkenden Fürsten dar, der eben um die Meta führt, nicht weiter eingegangen ist. Auch ist seine eigene Durchführung dieser Hypothese fast befriedigend; nur sind ein Paar kleine Punkte übersehen, die am Ende doch als besondere Schwierigkeiten erscheinen dürften. Die vorgestreckte Rechte der kleinen Figur nämlich kann nicht, wie S. will, den Zügel der rechtstehenden Pferde, noch sonst etwas, emporgehalten haben, da sie, obgleich die Fingerspitzen fehlen, sich doch entschieden als flach ausgestreckt zeigt; und für ein gewöhnliches Fahren, wenn auch im Wettrennen, dürfte schon diese Bewegung zu heftig erscheinen. Sodann müssten die Pferde, wie S. aus vielen Münzen dargethan, schräg stehend — das äusserste

Rechte am weitesten voraus — angenommen werden, was für ein Relief trefflich, für eine freistehende Gruppe aber sehr wenig passend ist, falls man nicht wiederum ganz besondere Verhältnisse einer räumlichen Umgebung (ein Giebelfeld oder dergl.) dazu erfinden will. Noch schwieriger aber wird diese Erklärung, wenn man, was S. verabsäumt, was aber sowohl nach der Analogie der meisten Wagenbilder, als nach dem eigenthümlichen Charakter der Figur nöthig ist, — die Basis schräg stellt, so dass der Oberkörper der Figur, wie schon erwähnt, jenes Uebergewicht nach vorn verliert. Dann steht sie kräftiger, zieht sie mit der Linken noch gewaltiger die Zügel zurück, ist der Kopf forschend vorgebeugt und emporgeworfen, erhebt sich abwehrend die vorgestreckte rechte Hand, — Alles (und dazu kommt noch der schreckhaft eingezogene Unterleib) Motive, die auf ein plötzliches Hinderniss deuten, welches einem hastig Fahrenden entgegentritt; Alles Forderungen die S. gerade macht, wenn die Gestalt, nach Gr's. Annahme, einen Amphiaraos darstellen soll, vor dessen Pferden die Erde sich aufthut. Wir können somit in der That nicht wohl umhin, in der kleinen Bronze, mehr als ein Siegesbild, mehr als einen einfach rosselenkenden Heros zu erkennen, wir müssen darin einen besonderen, ohne Zweifel mythischen Moment annehmen, und wenn auch Gr's. Annahme in Bezug auf den Amphiaraos noch genauerer Bestätigung bedürfte, so hat sie doch auch wiederum so viel Passliches, dass wir sie immerhin als die beste Hypothese gelten lassen dürfen.

Noch bemerke ich aus Gr's. Vorworte, dass sorgfältige Abgüsse der Tübinger Bronze in der Werkstätte des Hrn. Bildhauer Wagner zu Stuttgart um den Preis von 2 fl. 42 kr. (die Verpackung eingerechnet) zu erhalten sind.

Vorstudien für Leben und Kunst. Herausgegeben von Dr. H. G. Hotho. Stuttgart und Tübingen, 1835.[5])

(Museum, 1835, No. 42.)

Das vorliegende Werk gehört in seinem Gesammtinhalte nicht vor das Forum dieser Blätter. Es enthält die Bildungsgeschichte eines Mannes, der, nachdem er sich längere Zeit mit den verschiedenen Künsten beschäftigt, endlich zur Wissenschaft der Philosophie gelangt, oder vielmehr: es enthält unter dieser Form die Ansichten des Verfassers über Kunst und Wissenschaft. Musik, bildende Kunst, Poesie, Kunstphilosophie machen die Hauptabschnitte aus. Gewiss ist manches sehr Treffliche darin vorhanden, wie man z. B. die ausführliche Schilderung, welche der Verfasser von Hegel's Persönlichkeit entworfen, nicht ohne Rührung lesen kann. Der Auffassung von Mozart's Don Juan würde man, wenn es hier der Ort wäre, vielleicht einzelnes nicht Unbedeutende entgegenstellen können.

[5]) Der ehrenwerthe Verfasser wird es mir zu gute halten, wenn ich den Wiederabdruck der Recension seines damaligen Buches nicht unterschlage. Ein Buch ist immer eine in sich abgeschlossene Existenz; was ich gegen das oben genannte Werk schrieb, hat es natürlich eben nur mit diesem zu thun.



Wir haben es hier allein mit dem Abschnitte zu thun, welcher, am Faden der Geschichte, die Entwickelung der bildenden Kunst darlegt. Leider ist von diesem ganzen Abschnitte nur Weniges zu billigen. Der Verf. erscheint hier nur als ein Dilettant, der Einiges geistreich angesehen, Manches gelesen, Mehreres missverstanden hat, und der hieraus mit philosophischer Bequemlichkeit ein Ganzes zusammensetzt. Es ist nöthig, dies anscheinend missliebige Urtheil im Einzelnen zu rechtfertigen.

Der Verf. beginnt damit, dass er Raphael als den Mittelpunkt der italienischen Malerei, als das eigentliche Ziel, auf welches die Geschichte ihrer gesammten Entwickelung hinarbeite, aufstellt, dass er ihn (wenigstens in gewissen Werken) als denjenigen betrachtet, welcher die Elemente christlicher Kunst zuerst und am Vollendetsten zur Erscheinung gebracht habe; dass die übrigen Bedeutenden unter seinen Zeitgenossen nur in einseitiger Vollendung einzelner, schon mehr untergeordneter Richtungen ihre Stellung einnehmen. Es werden weiter unten einige Punkte berührt werden, die mit dieser, jetzt so allgemein beliebten Ansicht nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

Hierauf schildert der Verf. den Entwickelungsgang der italienischen Kunst bis auf Raphael. Trefflich ist zunächst die Charakteristik der frühsten Periode christlicher Kunst, vor Allem jener grossen musivischen Gestalten, „welche nichts als eine weltbeherrschende geistige Ruhe, Strenge, Macht und Heiligkeit ausdrücken.“ „Der Gegenstand allein (sagt der Verf.), nicht aber seine Wirkung auf's menschliche Innere und sein Leben und Weben im Kreise dieses Inneren, wird als das Wesentliche ergriffen und dargestellt.“ — Man kann die typische Kunstweise jener Periode zwar auch noch anders fassen, indem man mehr von dem Technischen — von dem ersten Kreise einer gewissen technischen Vollendung — ausgeht, aber man wird auch hier zu einem ähnlichen Resultate, wie das vom Verfasser ausführlich dargestellte, gelangen.

Ueber Duccio und Cimabue geht der Verf. schnell hinweg, indem er von ihnen nichts zu sagen weiss, als dass sie sich die byzantinischen Werke zum Muster genommen und dieselben Gegenstände mit frischem Geiste ergriffen hätten. Vergebens erwarten wir eine Erklärung des merkwürdigen Phänomens, welches in der toskanischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts aufleuchtet, — des plötzlichen und so äusserst glücklichen Studiums der Antike, welches sowohl in der Architektur (in der Façade von S. Miniato bei Florenz und anderen Gebäuden) als auch in den meisterlichen Sculpturen des Nicola Pisano auf's Entschiedenste hervortritt und welches ebenso in Cimabue's Werken und vornehmlich in Duccio's wundersamem Altarbilde ersichtlich ist. Ein Phänomen, das ebenso plötzlich, wie es zu solchem Glanze auftaucht, auch wiederum fast spurlos verschwindet.

Die neue Periode, welche der Verf. mit Giotto beginnt, dehnt er bis auf Raphael's Zeit aus, indem er in ihr eine ununterbrochene Vorbereitung bis auf diesen Punkt hin wahrzunehmen glaubt. Dies ist jedoch nicht zu billigen, indem in der That die Meister des funfzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen ebenso bestimmt von denen des vierzehnten geschieden werden müssen, als diese von denen des dreizehnten Jahrhunderts. Giotto und seine gesammten Mitarbeiter und Nachfolger im vierzehnten Jahrhundert stehen wiederum noch unter der Herrschaft einer typischen Darstellungsweise, obgleich deren Gesetz minder drückend ist wie das des byzantinischen

Typus, und obgleich jene Künstler einen grösseren Schritt in der Naturauffassung wagen dürfen, als ihre Vorgänger.

Eine nähere Bezeichnung der Schulen, in welchen sich, von Giotto ab, die italienische Kunst emporbildet, übergeht der Verfasser, und bemerkt vornehmlich nur, dass sich in dieser Beziehung am frühesten Toscana, Venedig und die umbrischen Städte unterscheiden lassen. Dies ist nicht richtig, indem Venedig erst mit dem funfzehnten Jahrhunderte einigermaassen bemerklich wird (gleichzeitig mit den Schulen von Padua, Ferrara u. a., — Bologna, Neapel u. a. beträchtlich früher), und Umbrien in seiner besonderen Eigenthümlichkeit kaum vor dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts auftritt.

Der Verfasser geht nur auf den Entwickelungsgang der florentinischen Schule näher ein. Giotto wird von ihm in seinen besonderen Verdiensten um erweiterte Naturauffassung ziemlich glücklich charakterisirt, in seinem eigentlich poetischen Werthe aber nicht genügend gewürdigt, und jenes oben angedeuteten allgemeineren Verhältnisses, in dem er zu seiner Zeit steht, natürlich nicht gedacht. Dass Giotto hauptsächlich Lebensbegebnisse der Heiligen dargestellt habe, ist übrigens nicht richtig; auch gehören dahin unter den vorhandenen Gemälden, die ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschieben werden, nichts als die kleinen Tafeln mit Geschichten des h. Franciscus, die sich früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befanden.

Von Giotto springt der Verf. ziemlich schnell zum funfzehnten Jahrhundert über, und zwar unterscheidet er jetzt als nächste Fortentwickelung drei Richtungen.

Die erste Richtung soll Fiesole bezeichnen. Diese Annahme ist ganz willkührlich. Fiesole, wie er in seiner klösterlichen Abgeschiedenheit waltete, steht auch fast ganz getrennt von den übrigen Florentinern da. In den allgemeinen Bezügen seiner Darstellungsweise zeigt er sich noch als abhängig von den Meistern des vorigen Jahrhunderts, und der besondre Ausdruck, den er den Köpfen seiner Engel zu geben wusste, wird weder von Zeitgenossen noch von Nachfolgern aufgenommen.

Die zweite Richtung bezeichnet der Verf. als das kämpfende Streben, welches den Gegensatz zwischen höchster Wahrheit des Inhalts und äusserer Weltlichkeit der Erscheinung zur Ausgleichung bringen wolle. Unter den Florentinern glänze in dieser Richtung zuerst Fra Filippo Lippi hervor. Diese Angabe ist wiederum unhaltbar. Finden sich einige unter Filippo's Bildern, die eine solche Richtung in Etwas bestätigen möchten (wie z. B. No. 168, Abth. I. im Berliner Museum und ein ähnliches in der Florentiner Akademie), so zeigt bei Weitem doch die Mehrzahl seiner Werke, besonders seine Fresken zu Prato, in Auffassung und Darstellung nur einen weltlich gemeinen Sinn, der sich eben nicht „von der Macht des gegenwärtigen Gottes überwunden fühlt." Nach Filippo nennt der Verf. als Hauptbeispiele noch Sandro Botticelli, Filippino Lippi und Raffaellino del Garbo.

Die dritte Richtung findet der Verf. in denjenigen florentinischen Meistern repräsentirt, die, von der Sculptur ausgehend, besonders das Studium des menschlichen Körpers, seiner Verhältnisse u. s. w. befolgten. Als ersten Meister nennt er hier den Andrea del Verocchio; Lorenzo di Credi jedoch, den der Verf. an diesen anschliesst, durfte, obgleich er des

Andrea Schüler ist, hier nicht miterwähnt werden, da er einer noch andern, durchaus verschiedenen Richtung folgt.

So hat der Verf. zur Bezeichnung der florentinischen Kunstübung im funfzehnten Jahrhundert fast nur Meister eines untergeordneten Ranges genannt. Der beiden aber, welche, wie Jedermann weiss, die ersten Stellen in der ersten und in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts einnehmen, welche von dem allerentschiedensten Einfluss auf die gesammte Kunst der Zeit waren, des Masaccio und des Domenico Ghirlandajo, gedenkt er mit keiner Sylbe!

Der Verf. geht nunmehr zu den neueren Meistern über, zunächst zum Leonardo. Sehr geistreich, aber wiederum nur halbwahr, sagt er von Leonardo's Gestalten: — „Den letzten belebenden Athemzug gestaltenschöpferischer Freiheit wagt er nicht ihnen einzuhauchen, und hegt noch vor der unendlichen Kühnheit Scheu, seine menschlichen Gebilde sagen zu lassen: seht, wir sind wirklich Gott, in uns lebt und webt er in reiner Gegenwart." — „Seit jeher hat mich nichts im neuen Testamente so gerührt, als das Wort des Johannes: „„wer die Braut hat, der ist der Bräutigam, der Freund aber des Bräutigams siehet und höret ihm zu, und freuet sich hoch über des Bräutigams Stimme. Er muss wachsen, ich aber abnehmen."" — „Dies ergreifende Wort wiederholten mir Leonardo's sämmtliche Gemälde, die ich gesehen hatte. Ein liebliches seliges Lächeln umzieht den Mund, und scheint das ganze Gesicht verklären zu wollen: ist doch das Himmelreich nahe! Und doch liegt noch in diesem Lächeln ein wunderbarer Reiz der Wehmuth und der Sehnsucht; eine stumme Befriedungslosigkeit weilt im Auge und schläft unbewusst im Hintergrunde der Seele: der Bräutigam steht nicht vor uns, denn nur, wer die Braut hat, ist wirklich der Bräutigam."

Aber hat (so muss ich fragen), hat Leonardo nicht sein Abendmahl gemalt? und ist er hier nicht der „Bräutigam" selber? und hat Raphael, oder sonst wer, jemals Grösseres, jemals Göttlicheres geschaffen?

Dass sodann der charakteristische Ausdruck, den Leonardo grossen Theils seinen (weiblichen) Köpfen aufprägte, in der Nachahmung seiner Schüler und Anhänger mehr und mehr zur widerwärtigen Maske erstarre, ist dem Verf. ebenfalls nur mit grosser Einschränkung zuzugeben. Bernardino Luini namentlich erscheint überall als der reinste und naivste Künstler und von einer Liebenswürdigkeit, wie sie nur bei Wenigen angetroffen wird.

Ueber Fra Bartolommeo spricht der Verf. einige wenige, aber sehr passende Worte. Dann verlässt er die Florentiner und geht zum Francesco Francia und Perugino über. Hier fehlt ihm wieder der richtige Standpunkt, indem er Francia's Trefflichkeit durchaus verkennt; er sagt z. B., dass seine Gruppen durch kein dramatisches Leben vereint und geschieden seien. Aber gerade Francia erscheint in seinen Hauptwerken, den Fresken von S. Cecilia zu Bologna, als derjenige unter allen Meistern jener vorherrschend gemüthvollen Richtung, der seinen Compositionen eine vorzügliche dramatische Durchbildung zu geben wusste.

So kommt der Verf. zum Raphael. „Er war (so sagt der V.) zu voll und ganz, um nicht in einseitigerer Vollendung Andere in gleicher Grösse neben sich unverdunkelt erstehen zu lassen." Ich weiss nicht, wie jemand der einseitiger ist wie ein andrer, doch gleich gross genannt werden könne. Auch ist wahrlich nicht Tizians Grablegung im Palast Manfrini zu Venedig, — viel eher die von Raphael, — einseitig vollendet.

Vom Tizian, Coreggio und andren Zeitgenossen springt der Verfasser sodann zu den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts über, die er wiederum sehr oberflächlich so bezeichnet: „Die Schüler eiferten vergebens den Meistern nach, und suchten, was ihnen bei dem Einen auszubilden nicht gelang oder nicht genügte, bei dem Andern zu ergänzen, der geistvoll zusammenfassenden Auswahl der Caracci, Guido's, Guercino's, Dominichino's stellte sich Caravaggio mit keck effectvoller Nachahmung in gleicher Meisterschaft des Pinsels schroff gegenüber, u. s. w." — Ich meine, dass eines Theils die, nur uneigentlich so genannten Eklektiker, wenn auch mit wenig Worten, doch ungleich schärfer hätten charakterisirt werden können, — und dies um so mehr, als wesentlich nur die Caracci selbst als Eklektiker erscheinen, Guido, Dominichino, Guercino dagegen sehr eigenthümliche Wege gehen; sodann wären besonders den Neapolitanern (Naturalisten kann ich sie kaum nennen) wohl ein Paar Worte zu gönnen gewesen, dem spanisch glühenden Spagnoletto, dem feierlichen Stanzioni, durch dessen Werke jener Hauch weht, der den Dominichino in seinen glücklichsten Momenten so schön macht, dem Salvator Rosa u. a. m.

Hierauf geht der Verf. zur Kunst der Niederländer über. Trefflich ist hier die Charakteristik, welche er mit vieler Vorliebe von den Werken Eyck's, Hemling's und des Quintin Messys entwirft. Diese schönen Stellen söhnen uns fast mit den vorigen mangelhaften Darstellungen aus. Der Verf. hält sich übrigens auch hier, in seiner gewohnten Weise, mehr in den allgemeinen Bezügen des Eindrucks jener Werke, während Schnaase (in den niederländischen Briefen) mit kritischer Schärfe mehr in das Einzelne derselben eingeht.

Den Schluss bilden die Betrachtungen über Rubens, Rembrandt, die holländischen Landschafter, Genremaler u. s. w. Hier wirft sich der Verf., der bisher vor Allem nur auf die innere Bedeutung des Dargestellten ging, plötzlich in das entgegengesetzte Extrem, indem er, nach Kenner-Art, die äussere Vollendung in den Werken dieser Zeit als das Vornehmste und als etwas an sich Gültiges zu betrachten beginnt, — für einen Kunstphilosophen ein seltsamer Sprung! „Ich schwor (so sagt er) zum erstenmal mit aufrichtigem Herzen die Grille ab, statt auf die Tiefe der malerischen Behandlung, statt auf die Poesie der Färbung, Beleuchtung und jede Art technischer Begeisterung, nur immer auf die geistige Tiefe des Inhalts zu blicken, und mir so den bedeutungsreichsten Kunstgenuss durch das anscheinend Bedeutungslose der dargebotenen Gegenstände missliebig zu verkümmern." — Das ist an sich ganz gut; aber ich meine, dass diese technische Begeisterung dennoch häufig das Ergebniss einer eigenthümlichen poetischen Sinnesweise sein dürfe; auch hat Schnaase, im Gegensatz gegen den Verf., die Fäden, an denen man zu einem tieferen Verständnisse jener Zeit gelangt, bereits anschaulichst vor uns ausgebreitet. Die Poesie der Leidenschaft, — einer, wenn ich so sagen darf, aristokratischen in Rubens, einer demagogischen in Rembrandt; die zierlich novellistischen Scenen, welche Terburg und andre uns vorführen; die erbaulichst komischen Situationen auf Jan Steen's Bildern; der Hauch einer melancholischen Sehnsucht in Ruysdael's Landschaften, — alles dies und vieles Andre, was vom Verf. nicht genannt wird, scheint wirklich etwas mehr als technische Vollendung. Schliesslich jedoch meine ich, dass man, wo ein Bild in der That nicht mehr zeigt als eine schöne Technik, mag diese so bedeutend sein wie sie will, immerhin seinem eigenen Missfallen Gehör geben dürfe, wieviel auch die Kenner von

den Lasuren, dem kecken Pinsel und dergl. reden mögen. Teniers Bilder z. B. haben mich nur selten angesprochen, weil ich statt des Humors, den seine Bauern affektiren, fast überall nur dieselben plumpen Grimassen dargestellt sah. Rubens, so genial er in einem Theil seiner Werke erscheint, wird mich immer anwidern, wo er, wie in seinen Bacchanalen, seinen jüngsten Gerichten u. dergl., nichts als brillante dicke Fleischmassen vorführt. —

Später geht der Verf. zur Architektur über, der auch schon früher, bei Gelegenheit des Strassburger Münsters, einige Seiten gewidmet waren. Diese Kunst jedoch bleibt ihm fremder wie alles Uebrige. „Welch ein Wunder sah ich vor mir!“ (so ruft er beim Anblick des Strassburger Münsters aus) „Das Ungeheure durch klar gegliedertes Maass gebändigt, die kalte Starrheit anmuthsvoll bewegt, der unergründliche Ernst der Andacht von Grazie umspielt;“ u. s. w. — Diese Worte enthalten nichts als eine Umschreibung dessen, was man überhaupt unter dem Begriffe Kunst versteht; es ist dem Verf. also an jener Stelle nichts weiter klar geworden, als dass die Architektur eine Kunst sei. Daran möchte man aber bei einer späteren Stelle wieder zweifeln. Indem er nemlich von der Schwierigkeit, zum wahren Verständnisse der Architektur zu gelangen, spricht, so fährt er fort: „Sein ganzes Innere aber thut der Geist nur in seiner eigenen lebendigen Gestalt und in den eigenen Tönen seiner Empfindung kund; die todte Natur und ihre architektonisch umgewandelten Formen vermag (vermögen) dem Geiste nur ein halb verwandtes, halb entfremdetes Abbild seiner Vorstellungen und Gefühle hinzustellen.“ — Die Architektur hat es also nur mit Formen der todten Natur zu thun! Ich meine, dass gerade die Formen der Architektur nichts mit der äusserlichen Natur zu schaffen haben, sondern eben das Innere des Geistes „in seiner eigenen lebendigen Gestalt“ repräsentiren. Das Stück Luft, welches von der Flöte umschlossen ist, die auf der Geige aufgespannte Darmsaite sind auch nur todte Natur: da kommt der lebendige Geist hinzu und macht sie vibriren, und nur dann erst thun auch sie „die eigenen Töne seiner Empfindung“ kund.

Bei solcher Ansicht wird es denn auch nicht befremden, wenn der Verf. in der Architektur, die jedem offenen Sinne offen ist, die „schwersten symbolischen Räthsel zu lösen“ findet; wenn er, indem es ihm an Kenntniss der Einzelheiten fehle und er auch nicht „mit praktisch Baukundigen die weite Welt durchforschen“ könne, sich naiv auf das Gebiet der gothischen Baukunst (der schwersten unter allen!) beschränkt; und wenn er den Thurm des Strassburger Münsters, der, wie Jedermann bekannt ist, gar nicht zu den übrigen Theilen der Façade gehört, eben aus jenen heraus zu deduciren weiss.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von den berühmtesten Dresdner und Pariser Künstlern, mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprache. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

(Museum, 1835, No. 43).

Die Meisterwerke neuerer Malerei, welche die Dresdner Gallerie enthält, sind zu bekannt, als dass man hier aufs Neue deren erwähnen dürfte. Wer Raphael, Giulio Romano, Corregio, Tizian, Paul Veronese u. s. w., wer die niederländischen Landschafter und Genremaler im schönsten Vereine kennen lernen will, findet hier erwünschte Ausbeute. Es ist ein rühmliches Unternehmen, das Vorzüglichste dieser Gallerie in lithographischen Nachbildungen, angemessen der Trefflichkeit der Originale und durch civilen Preis einem grösseren Publikum zugangbar, herauszugeben.

Die vorliegende erste Lieferung lässt uns Vorzügliches von dem Ganzen erwarten. Sie besteht aus vier Blättern französischen satinirten Velin-Papiers von 41 Zoll Höhe und 32 Zoll Breite. Der in Paris angefertigte Druck ist tadellos, so wie wir es in den von dort ausgegangenen Prachtwerken gewohnt sind. Vorzüglich gelungen dünkt uns die von Deroy lithographirte Landschaft nach Berghem; die diesem Meister eigenthümliche Klarheit und der Glanz der Lüfte, die leichten Reflexe an den hohen beschatteten Felswänden des Mittelgrundes, die zierliche Staffage von Menschen und Thieren, Alles dies ist ebenso sorgfältig wie in grösster Reinheit und Wärme wiedergegeben. Nicht minder sind Rembrandt's capriciöser Ganymedes-Raub, in trefflicher Nachbildung der phantastischen Technik, welche diesen Meister auszeichnet, und Cignani's keuscher Joseph, beide lithographirt von Léon Noël, als meisterhaft vollendete Blätter zu bezeichnen. Nur mit der Auffassung von Raphael's Sixtinischer Madonna konnten wir uns nicht wohl vereinigen, wenngleich die Ausführung der Lithographie, von A. Maurin, sich ebenfalls durch Sauberkeit und Reinheit auszeichnet.

Ein, dieser ersten Lieferung beiliegender Textbogen, verfasst von Frenzel, dem Inspektor des K. Kupferstichkabinets zu Dresden, enthält eine Reihe erwünschter historischer Notizen über die Original-Gemälde und ihre Meister.

Wir sind überzeugt, dass ein so grossartig eingeleitetes Unternehmen, welches sich bis auf 100 Lithographien ausdehnen soll, und davon gleichwohl der Preis des einzelnen Blattes für die Subscribenten nur 1½ Thlr. beträgt, auf den ungetheilten Beifall des kunstliebenden Publikums rechnen kann.

Kunstliteratur.

(Museum, 1835, No. 45.)

Die Geschichte der vaterländischen Kunst scheint nach und nach aus den Händen der Dilettanten befreit und einer ernsten vorurtheilslosen Behandlung theilhaftig zu werden. Leere Verachtung und leerer Enthusiasmus hören immer mehr auf; ein gründliches Studium, das allein für die Wissenschaft, wie für die Kunst, erspriessliche Folgen tragen kann, beginnt in deren Stelle einzurücken. Zwar, was die Geschichte der Malerei und Bildnerei betrifft, so sieht es in diesen Fächern allerdings noch ziemlich traurig aus: wir kennen die Verzweigung italienischer Schulen bis ins allerkleinste Detail und wissen bei uns so gut wie nichts von dem, was vor Dürer und seinen Zeitgenossen geschehen ist (die Niederländer dürften nicht eigentlich den Deutschen beizuzählen sein); aber wir können uns in diesem Punkte wenigstens damit trösten, dass in den Fächern der Malerei und Bildnerei der Norden in der That dem Süden untergeordnet war, während die Baukunst bei uns (wie auch in andern cisalpinischen Ländern) eine ungleich höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, als in Italien. Und gerade für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst (zum Theil auch für deren Theorie) sind bereits nicht unwichtige Anfänge gemacht.

Mit besonderer Freude machen wir unsere Leser auf eine neue kleine Schrift aufmerksam: „Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise, von dem Königl. Preuss. Bau-Inspektor von Lassaulx in Coblenz," die in einem besonderen Abdrucke (66 S. in 8.) vor uns liegt. Der Verf. ist bereits als einer der thätigsten Beförderer des Boisserée'schen Werkes über die „Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein" bekannt (s. das Vorwort dieses Werkes); seine amtliche Stellung gestattete und gebot ihm die nächste Bekanntschaft mit den Bauwerken Rheinauf- und abwärts von Coblenz. Die kleine Schrift bildet, wie sich aus dem Titel ergiebt, kein selbständiges Ganze und ist auch nicht reich an mannigfaltigen Raisonnements; sie enthält aber eine solche Fülle werthvoller und kritisch gereinigter Notizen über einen der interessantesten Striche unseres Vaterlandes, dass sie nicht nur dem reisenden Kunstfreunde erfreulich, sondern geradehin eine sehr wünschenswerthe Bereicherung der noch in den ersten Stadien begriffenen Wissenschaft zu nennen ist. Die Notizen sind sowohl historischer Art (wobei der Verf. aufs Löblichste der Eitelkeit der Reisebeschreiber und Lokalscribenten, überall von uralten Monumenten zu sprechen, die Wage hält), als auch technische Bemerkungen über alte und neue Bauwerke, die nicht minder interessant sind.

Wir geben die Uebersicht des Inhalts:

Mainz: Treffliche Bemerkungen über, den Römern zugeschriebenes Mauerwerk im Allgemeinen (Vitruvs Emplekton). Der Dom[1]). St. Stephan. St. Quintin.

[1]) Der Verf. bezeichnet den östlichen Chor als Ueberrest des ersten Baues dieser Kirche im zehnten Jahrhundert. Ich finde unter meinen Notizen, die ich vor einigen Jahren über den Mainzer Dom gemacht, noch eine etwas genauere Angabe. Nur der untere Theil dieser Ostseite nämlich — die Tribune bis zur

Bibliothek. Mehreres Neuere. — Ingelheim. — Kiederich und Eberbach. — Mittelheim und Johannisberg. — Eibingen. — Rüdesheim: Die Kirche. Die Niederburg. — Bingen. — Ehrenfels. — Vautzberg. — Klemenskirche. — Oberdiebach. — Bacharach. — Die Pfalz im Rhein. — Oberwesel: Stiftskirche. Franziskanerkirche u. a. — St. Goar. Rheinfels. — Reichenberg. — Thurnberg. — Hirzenach. — Bornhofen. — Boppard: Pfarrkirche. Karmeliterkirche u. a. — Oberlahnstein. — Königstuhl. — Stolzenfels. — St. Johannkirche. — Koblenz: Geschichtliches. Die Castorkirche. Die K. des h. Florinus. Die K. zu U. L. Frauen. Dominikanerkirche. Franziskanerkirche. Jesuitenkirche. Georgkirche. Carmeliterkirche. Barbarakirche. Schlosskirche. Moselbrücke. Erzbischöfl. Burg. Kaufhaus u. a. Kurfürstl. Residenz. Theater. Leichenhaus etc. — Thal Ehrenbreitstein: Kapuzinerkirche. — Ems. — Vallendar. — Niederwerth. — Bendorf. — Sayn. — Romersdorf. — Engers. — Neuwied. — Andernach: Pfarrkirche. Koblenzer Thor. Erzbischöfl. Palast. Stadtthor. Franziskanerkirche. Judenbad. — St. Thomas. — Leudesdorf. — Namedy. — Fornich. — Hammerstein. — Laach. — Rheineck. — Rheinbrohl. — Niederbreisig. — Oberbreisig. — Leubsdorf. — Dattenberg. — Sinzig. — Linz. — Remagen. — Apollinarisberg. — Unkel. — Heisterbach. — Godesberg. — Bonn: Münsterkirche. Martinskirche. Pfarrkirche. Jesuitenkirche. — Schwarz-Rheindorf. — Köln: Dom. Dombild. Maria im Kapitol. St. Gereon. Apostelkirche. St. Kunibert. St. Peter. St. Cäcilia. St. Ursula. St. Severin. Jesuitenkirche. St. Pantaleon. Gross-Martin. Protestantische Kirche. St. Georg. Columba. Minoritenkirche. St. Andreas. St. Mauritius. Maria-Lyskirchen. Ursulinerkirche. Rathhaus u. a. Beyenthurm. Stadtgräben.

Den Schluss bildet eine vergleichende Tabelle, welche den Flächenraum einer grossen Anzahl kirchlicher Gebäude in Quadratfussen verzeichnet.

Rafael als Mensch und Künstler. Dargestellt von Dr. G. P. Nagler, Verf. des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons. Mit Rafaels (lithogr.) Bildniss, nach dem Original-Gemälde in der k. Pinakothek zu München. München, 1836.

(Museum, 1835, No. 51.)

Bei der Menge von selbständigen Schriften und gelegentlich beigebrachten Notizen über Raphael ist es für den Freund der Kunstgeschichte ein grosses Bedürfniss geworden, alles Wichtige in Bezug auf diesen Gegenstand in

Gallerie und die Seitenflügel bis über den Portalen — dürfte dem ersten Bau von 978 bis 1009 angehören. Hier sieht man treffliche grosse Quadern rothen Steines angewandt. Höher hinauf findet sich verschieden bearbeitetes Steinwerk: zunächst, an den Flügeln, schlechtere kleine graue Steine von ungleichen Lagen; dann grössere, doch nicht ganz regelmässige; zuoberst regelmässige graue Quadern. Diese verschiedenen Lagen bezeichnen, nach meiner Ansicht, die verschiedenen Restaurationen und Neubauten, die, nach den Bränden im elften und zwölften Jahrhundert mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt wurden. An den anderen Theilen ist der Dom übertüncht, so dass sich durch blossen Augenschein aus der Beschaffenheit des Mauerwerkes kein weiterer Schluss ziehen liess.

einem Buche zusammengetragen zu sehen; die beträchtlichen Kosten einer förmlichen Bibliothek, die mühsame Arbeit mannigfacher Excerpte würden durch ein solches Werk beseitigt, ein unbefangenes Urtheil erleichtert und einem künftigen Geschichtschreiber Raphaels die Bahn bereitet werden. Das vorliegende Werk, welches eine solche Compilation geben will, lässt wünschen, dass möglichst bald noch eine zweite Arbeit der Art unternommen werden möge.

Nicht, als ob die vorliegende geradezu unbrauchbar wäre. Wo die Arbeit leicht war, über die Stanzen, die Tapeten, über die grösseren Staffeleibilder der späteren Zeit, ist ganz Gutes zusammengetragen; man findet über diese Dinge eine genügende Auskunft und wird sich der hier mitgetheilten Auszüge immer mit Vortheil bedienen können. Anders verhält es sich, wo die Arbeit schwerer war und die Redaction des Buches einiges Urtheil verlangte.

Vor allen Dingen war es nöthig, dass der Verf. bei einer jeden einzelnen Angabe genau die Quelle anführte, aus welcher dieselbe geflossen; die grössere oder geringere Autorität einer solchen Quelle würde dem Leser schon an sich einen gewissen Maassstab des Urtheils gegeben haben. Dies ist jedoch im Ganzen sehr wenig geschehen, und der Compilator läuft nun Gefahr, manche missliche Dinge in eigner Person vertheidigen zu müssen, wie z. B. das alberne Urtheil über die Geschichten der Psyche in der Farnesina (S. 257): „Auch die Auffassung des Ganzen ist dem wahren „Geiste des Mythus, welcher doch das bessere Prinzip des milesischen „Mährchens sein sollte, fern geblieben. Der Künstler hat in allzutreuer „Anschliessung an seinen lateinischen Text nichts weiter als die zauber„hafte Lebens- und Liebesgeschichte der Prinzessin Psyche dargestellt, „und dieses alles so ziemlich in der niedrigsten Sphäre des roheren Sin„nengenusses gehalten (???). Wir erkennen in diesen Bildern den Geschmack „und die Bildung der Zeit unsers Künstlers, von welcher er sich hier leiten „liess; zu einer andern, bessern, hätte er anders gedacht und empfunden (!!!)." Zu dieser Kategorie gehört auch die sentimentale Stelle über die Fornarina (S. 301), die mit dem Charakter ihres Portraits im Palaste Barberini etwas in Widerspruch ist. Ebenso wird (S. 74) ohne Quelle die für uns Berliner höchlichst überraschende Nachricht mitgetheilt, dass die K. Gallerie zu Potsdam zwei treffliche heilige Familien Raphaels besitze. U. s. w.

Das zweite Haupterforderniss einer compilatorischen Arbeit ist strenge, consequente Anordnung, Uebersichtlichkeit des Inhalts, zweckmässige Einrichtung zum Nachschlagen. Dies fehlt, vornehmlich wo es sich um die kleineren Staffeleibilder handelt, fast ganz, und man kann sich nur mit Mühe und Noth durch das Gewirre der Notizen hindurcharbeiten. Bestimmte Rubricirung, Bezeichnung des Titels (oder Inhalts) der Bilder durch grösseren Druck, eigentliches Inhaltsverzeichniss sind gar nicht vorhanden. Die Angaben über manch ein Bild muss man sich an zwei, drei Orten zusammensuchen. Bei den Bildern, deren Aechtheit oder Zeitbestimmung zweifelhaft ist, folgt der Verf. gar keinem bestimmten Princip; bald ist er Rumohr contra Hirt, bald Hirt contra Rumohr. Das Bildniss des Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom findet man unter den Werken aus Raphaels frühster Periode, den kleinen Erzengel Michael (der offenbar mit dem St. Georg, welchen Raphael in Urbino malte, gleichzeitig ist) unter den Werken der spätesten Periode angeführt. U. dergl. m.

Alles dies ist vornehmlich durch die grösste Leichtfertigkeit und Eile,

mit der das Buch zusammengetragen, bewirkt. Dies zeigt sich auch in dem Umstande, dass der Verf. manche sehr bekannte Schriften und Abhandlungen gar nicht oder nur sehr obenhin beachtet hat. Die Streitschriften zwischen Waagen und Hirt sind ihm ganz fremd geblieben, ebenso die neueren Kataloge des Berliner Museums, welche in Bezug auf Raphaels Jugendbilder manche Veränderungen und Berichtigungen enthalten. Den trefflichen Aufsatz von W. Gerhard über die Johanna von Arragonien (im Tübinger Kunstblatt, 1833, No. 15, 16), welcher für diese Dame und ihre Portraits so höchst wichtig ist, hat er gar nicht gelesen, auch nicht einmal die Anmerkung v. Quandt's in Lanzi's Geschichte der ital. Malerei, dass nehmlich das in der Gall. Doria befindliche Portrait der Johanna (wie jeder Unbefangene beistimmen wird) kein Original von Leonardo da Vinci sei. Dass die Beschreibung, welche der Verf. (S. 130) von dem Portrait der Fornarina im Besitze des Herzogs von Marlborough mittheilt, Wort für Wort mit Longhena's Beschreibung des Veroneser Portraits (bei den Erben Laffranchini's) übereinstimme, ist ihm ebenfalls entgangen. U. s. w. Am Allernaivsten aber macht es sich, wenn der Verf. (S. 39) Hrn. v. Rumohr belehrt, dass Raphael für die Libreria des Sieneser Domes nicht bloss Zeichnungen sondern auch grosse Cartons angefertigt habe und dass einer der letzteren: „54 Centimetri hoch und 38 breit," sich noch bei Ludovico Baldeschi zu Perugia befinde. Der Verf. hätte wohl über die französischen Längenmaasse Erkundigungen einholen können.

Demjenigen, der die Geschichte Raphaels genauer studirt und sich nicht scheut, das vorliegende Buch mit Feder und Tinte vorzunehmen, wird dasselbe immer manche Arbeit ersparen; dem blossen Liebhaber und Anfänger ist es jedoch sehr wenig zu empfehlen.

Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Begleitet mit Betrachtungen über die Entwickelung des Spitzbogenstyls, das neugothische Construktionssystem in Deutschland und Frankreich, und den Einfluss der lombardischen und byzantinischen Kunst auf diese Länder. Von J. Wetter. Mit einem Grundrisse des Domes. Mainz, bei C. G. Kunze. 1835. (170 S. in 12.)

(Museum, 1835, No. 52.)

Die Geschichte unsrer vaterländischen Kunst-Alterthümer würde bereits um ein Bedeutendes gefördert sein, wenn es nicht noch in grossem Maasse an erschöpfenden und mit Kritik abgefassten Monographieen fehlte. Erst wenn das Einzelne nach allen Richtungen durchforscht ist, wenn die sicheren Thatsachen für dasselbe zusammengestellt, die Eigenthümlichkeiten des Vorhandenen mit besonnener Charakteristik verzeichnet sind, wird es möglich sein, zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen und den Gang der Entwickelung im Grossen und Ganzen, frei von einseitigen Trugschlüssen, zu verfolgen. Wir müssen somit eine jede Arbeit, welche einen Stein zu diesem grossen Baue herzuträgt, mit Freuden willkommen heissen und eifrigst zur weiteren Nachfolge auffordern.

Das in der Ueberschrift genannte Werk darf in diesem Bezuge als Muster aufgestellt werden. Dasselbe macht uns ausführlich mit einem Gebäude und dessen Monumenten bekannt, welches eine der wichtigsten Stellen in der Geschichte der deutschen Kunst einnimmt, welches die Thätigkeit und die Sinnesweise einer langen Reihe von Jahrhunderten dem Auge des Beschauers darlegt und den verwüstenden Stürmen, die mannigfach über dasselbe hereingebrochen, in ruhiger Majestät Trotz geboten hat. Der Verfasser spricht mit Wärme und mit grosser Liebe zu seinem Gegenstande, ohne dass ihm diese jedoch, wie es nur zu häufig bei Lokalscribenten der Fall ist, die Aussicht in die Ferne und Weite, zur Feststellung seines Standpunktes, verwehrt hätte.

Die Schrift zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste behandelt die Geschichte des Domes. Mit übersichtlicher Genauigkeit sind hier sämmtliche Begebenheiten mitgetheilt, welche von der ersten Erbauung desselben, die im J. 978 begann, bis auf die in unsren Tagen vollendete Restauration fördernd oder gefährdend auf das Gebäude eingewirkt haben. Was Hochherzigkeit und religiöser Eifer begonnen, sehen wir hier, trotz der vernichtenden Wuth der Elemente und der rohen Barbarei meuterischer Horden, immer aufs Neue mit demselben Eifer aufgenommen, immer aufs Neue zur erfreulichsten Vollendung durchgeführt. Der Verf. weist, indem er sich mit wohlbegründeter Kritik auf die Beschaffenheit der einzelnen Theile des verschiedenartig zusammengesetzten Gebäudes stützt, die Spuren eines jeden Neubaues, einer jeden einzelnen Restauration nach. Auf das Einzelne dieser interessanten Angaben können wir hier nicht weiter eingehen und bemerken nur, dass für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Architektur die allmählig steigende (zum Spitzbogen geneigte) Ueberhöhung der Gurtbögen, welche bei den zwischen 1190 und 1230 aufgeführten Gewölben und bei übrigens noch vollkommener Anwendung des sog. byzantinischen Styles Statt findet, vornehmlich beachtenswerthe Resultate liefert [1]).

Die zweite Abtheilung enthält die Beschreibung des Gebäudes, die dritte die Beschreibung der in demselben vorhandenen Denkmäler und Kunstschätze. Auch letztere geben, soviel Einzelnes auch verstümmelt oder gänzlich vernichtet worden ist, noch immer eine bedeutende Reihe von Belegen für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst. Wichtiger jedoch dürfte noch das allgemein geschichtliche Interesse sein, welches diese Denkmäler dem Beschauer gewähren. Sehr schön sagt der Verf. in diesem Bezuge: „Der hohe Rang und die historische Wichtigkeit der Männer, welchen die meisten Denkmäler gewidmet sind, erheben den Dom zu einer Art von Pantheon der deutschen Geschichte. Man kann die mächtigen Hallen des Domes nicht durchwandern, ohne der Gegenwart entrückt und im Geiste in die thatenreiche Vorwelt versetzt zu werden; man kann die von allen Seiten hervortretenden Steinbilder so vieler Fürsten nicht schauen, ohne an die wichtigsten Ereignisse, die bedeutendsten Momente der deutschen Geschichte erinnert zu werden, und ohne die hehren Gestalten vieler weiser, zum Theile grosser Regenten aus der Nacht der Jahrhunderte

[1]) Ich bedaure, dass der Verf., der den ganzen östlichen Chor als den Rest des ersten Baues vom Ende des 10. Jahrhundert erklärt, nicht auf die grosse Verschiedenheit des Materiales, woraus dieser Chor (in vier verschiedenen Absätzen) gebaut ist, Rücksicht genommen und dieselbe mit den historischen Daten in Uebereinstimmung zu bringen gesucht hat. Eine nähere Angabe dieses Umstandes habe ich bereits kürzlich, bei anderer Gelegenheit, mitgetheilt.



aufsteigen zu sehen, welche in die Schicksale Deutschlands mächtig eingriffen, oft in stürmischer Zeit das Steuerruder des Reiches mit fester und gewandter Hand führten, oft seine Wohlfahrt durch weisen Rath, heilsame Verbesserung und durchgreifende Umgestaltung förderten." U. s. w.

In mehreren sehr ausführlichen Anmerkungen verbreitet sich der Verf. über die bedeutendsten Entwickelungsmomente der Baukunst im Mittelalter. Sehr gediegen ist die Anmerkung, welche von dem Verhältniss der gothischen und der sog. byzantinischen Bauweise handelt. Der Verf. legt die totale Verschiedenheit, welche zwischen diesen beiden Systemen vorhanden ist, dar, und spricht es — soviel uns bekannt ist — zum ersten Male mit Entschiedenheit öffentlich aus, dass zwischen beiden in Deutschland kein Uebergang Statt findet, dass jener byzantinische Baustyl bei uns bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinein (wie eben der Mainzer Dom ein Hauptzeugniss giebt) angewandt und dann plötzlich mit dem schon eigenthümlich ausgebildeten gothischen Style vertauscht wurde, dessen Ursprung und erste Entwickelung jenseit des Rheines, in Frankreich, zu suchen ist. Es fehlt nicht an einer Reihe gültiger Belege für diese Angaben. Wir hoffen, dass eine solche wissenschaftlich begründete Ansicht sich gegenwärtig immer mehr Bahn brechen, und die unhaltbaren Ideen dilettantischer Kunstfreunde, welche ihren Patriotismus mit der Wissenschaft verwechselt hatten, immer mehr in den Hintergrund treten werden. Eine vollkommene Lösung der freilich sehr schwierigen Fragen über diese Punkte haben wir vornehmlich von einem Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte, Hrn. Mertens, zu erwarten, dessen im Museum (No. 15 — 26 d. J.) mitgetheilte „historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters" sich bereits der günstigsten Aufnahme zu erfreuen hatte, und der gegenwärtig in Frankreich selbst mit einem genaueren Studium des Ursprunges und Anfanges der gothischen Architektur beschäftigt ist.

Der zweiten kunstgeschichtlichen Anmerkung des Verfs., über die Entwickelung des sog. byzantinischen Baustyles, können wir leider nicht dasselbe Lob ertheilen. Zwar ist es gewiss richtig, wenn er den Einfluss, den die eigentliche Kunst von Byzanz auf Deutschland ausgeübt haben soll, verwirft oder wenigstens auf sehr vereinzelte Beispiele zurückführt, und wenn er im Gegentheil die hauptsächlichste Anregung als von Italien ausgegangen annimmt. Dass in diesem Bezuge aber die Zeit des longobardischen Königreiches vornehmlich wichtig sei, ja dass sonach, wie der Verf. will, jener gesammte Baustyl, statt der üblichen unrichtigen Benennung eines byzantinischen, als lombardischer Styl benannt werden müsse, ist nicht nur nicht zu erweisen, sondern hat auch die Zeugnisse der Geschichte gegen sich. Der Verf. scheint hier noch durch die verjährten Irrthümer eines d'Agincourt u. a. m. befangen zu sein; statt weiterer Auseinandersetzungen, die hier zu weit führen würden, verweisen wir auf die Schrift des Italieners Cordero: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda*, welche sich über die bezüglichen Gegenstände zur Genüge und mit gründlichster Kritik verbreitet und den deutschen Gelehrten noch immer wenig bekannt zu sein scheint. Wir haben schon verschiedene Male Gelegenheit gehabt, auf dieselbe näher aufmerksam zu machen. — Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in Deutschland, die sich vornehmlich, in grösseren und geringeren Entfernungen, um die Ost- und Nordseite des Harzes gruppiren, deutet allerdings, sofern diese sich mehr oder minder dem Basilikenbau annähern, mit ziemlicher Gewissheit auf den

Einfluss des italienischen Systemes zurück; jene Dome hingegen, welche die Construktion des Mainzer Domes wiederholen, lassen uns eine Bauweise erkennen, deren eigenthümliche Entwickelung und Durchbildung, soweit bis jetzt eine genügende Uebersicht möglich ist, vornehmlich Deutschland angehört.

Immerhin aber ist dem ernsten Streben des Verf., das auch in der Durchführung der letzgenannten Ansicht viel Bemerkenswerthes zu Tage gefördert hat, die lebhafteste Anerkennung nicht zu versagen. Es ist zu hoffen, dass derselbe auch noch ferner mit ähnlichen gehaltvollen Beiträgen hervortreten und seine Verdienste um die Geschichte der vaterländischen Kunst auch noch auf andre Monumente, daran gerade die Umgegend von Mainz so vorzüglich reich ist, ausdehnen werde.

Titians Tochter. Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III, ehrfurchtsvoll zugeeignet von J. Caspar. Nach dem Original-Gemälde Titians im Königlichen Museum zu Berlin. Gezeichnet von Ed. Eichens. Gestochen von Joseph Caspar 1835.

(Museum, 1836, No. 4.)

In einer Zeit, wo der Steindruck sich in immer weiterem Maasse verbreitet, fordert ein so bedeutendes Werk im Fache des Kupferstiches, wie das vorliegende, welches zugleich aus freier, eigner Anregung des Kupferstechers hervorgegangen ist, zur vollkommensten Werthschätzung auf. Es ist ein Blatt von grösseren Dimensionen, der Stich zu 12¼ Zoll Höhe und 9½ Zoll Breite, und stellt eins der vorzüglichsten Meisterwerke des hiesigen Museums dar. Ein blühendes Weib, in edelsten kräftigsten Formen, in einer lebendigen, aber grossartig gemessenen Stellung, prächtiges Gewand und reicher Schmuck, eine schimmernde Schüssel mit Blumen und Früchten, die sie auf den Händen trägt, — dies sind Motive, aus denen unter Tizian's Meisterhand ein höchst entsprechendes Ganze hervorgehen und für die Nachbildung den dankbarsten Stoff liefern musste. Wenn wir freilich den wundersamen Schmelz der Farben und die zarte, ich möchte sagen: pulsirende Beweglichkeit des Pinsels berücksichtigen, die im Gesichte und in der Hand des Originalbildes den eigenthümlichsten Reiz hervorbringen, so dünkt uns ein solches Werk in der That die allerschwierigste Wahl für den Kupferstecher. Um so grösser jedoch ist somit sein Verdienst, da allerdings das vorliegende Blatt sich den vorzüglichsten Leistungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, auf ehrenvolle Weise anreiht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich und dasselbe in einer Energie und lebendigen Wirkamsamkeit durchgeführt, welche sich der Farbenpracht des Originales auf glücklichste Weise annähert. So findet sich auch im Einzelnen ein zartes Eingehen auf die Nüancen und feineren Bildungen der Form, und bei sorglichster Modellirung, die bei einem Stiche nach Tizian ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat, sind zugleich Wärme und Licht der Farbe in angemessener Weise beobachtet. Die Taillen sind frei und in grossartigen Linien angelegt, die Uebergänge kunstgemäss vermittelt.

Indem wir dem Künstler für die Vollendung einer so gediegenen Arbeit im Namen des kunstbefreundeten Publikums gebührenden Dank sagen, können wir zugleich den Wunsch nicht unterdrücken, dass auch noch andre Werke der so reichen Gallerie unsres Museums auf ähnlich bedeutsame Weise veröffentlicht werden möchten. Wir sind überzeugt, dass hiedurch vornehmlich das Renommée unsres Museums in weiteren Kreisen verbreitet werden würde, als es bisher der Fall ist. Gemälde, wie das eine wundersame Jugendbild Raphael's (Madonna mit dem Kinde zwischen dem heil. Franciscus und Hieronymus), wie Melzi's liebreizende Pomona, wie das treffliche Altarbild von Innocenzo da Imola, wie Guido Reni's grandioses Altargemälde, wie jene hochwürdige Pietà von Mantegna, und viele andre — der Coreggio's gar nicht zu gedenken, — würden gewiss den dankbarsten Stoff für Arbeiten dieser Art liefern. Möge die Unternehmung des Hrn. Caspar recht bald eine würdige Nachfolge finden!

Lithographie.

(Museum, 1836, No. 5.)

Von Perugino's berühmter Grablegung Christi vom Jahr 1495, die sich in der Gemälde-Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz befindet, (es ist dasselbe Werk, welches bis vor einigen Jahren in der dortigen Akademie und früher in der Kirche S. Chiara aufbewahrt wurde,) ist eine Lithographie von Nicolaus Hoff, nach einer eigenen Zeichnung des letzteren, gedruckt in der lith. Anstalt von C. P. Stern zu Frankfurt a. M., erschienen. Es ist ein Blatt von bedeutenden Dimensionen und sehr detaillirter Ausführung. Die Auffassung im Allgemeinen, die Haltung des Ganzen ist sehr zu loben; einige der Köpfe lassen, wie es scheint, noch etwas zu wünschen übrig, doch ist bei weitem die Mehrzahl derselben, vornehmlich der knieenden Figuren, mit unverkennbarer Liebe und mit zartem Gefühle wiedergegeben. Die reizende weibliche Gestalt, welche zu den Füssen des Leichnames kniet, ist in jeder Beziehung trefflich zu nennen. Die Erscheinung dieses Blattes wird den Freunden der älteren Kunst in hohem Grade erwünscht sein, da sowohl überhaupt von Perugino noch Weniges herausgegeben ist, als insbesondere das vorliegende Werk eines der schönsten und reichsten Gemälde dieses grossen Künstlers darstellt

---

Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen. Von J. M. Mauch. Zweites Heft. Mit 8 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1836. Verlag von Ferdinand Riegel.

(Museum, 1836, No. 8.)

Vorliegendes Werk bildet das zweite Supplementheft zu dem bekannten Werke von Normand. In demselben Geiste, wie der Herausgeber das erste Supplementheft (darüber bereits früher berichtet worden) zusammen-



gestellt hat, ist auch die Anordnung des vorliegenden durchgeführt. Wenn bei Normand im Ganzen die Muster der römischen und spätitalienischen Architektur mehr als die der griechischen berücksichtigt worden sind, so lässt es Hr. Mauch sich im Gegentheil angelegen sein, die reinen und originalen Formen der letzteren, welche für die Bildung und Schärfung des künstlerischen Sinnes ungleich grössere Vortheile darbieten, vorzuführen und zugleich die einfachen und gesetzlichen Principien ihrer technischen Construction — soweit uns hierüber genauere Kenntnisse zugekommen sind — zu entwickeln. Es ist erfreulich, dass diese Hefte (denen sich noch zu Erwartendes anschliessen soll) somit nach und nach eine Uebersicht über das vorzüglich Wissenswerthe der classischen Architektur-Formen in zweckmässiger Kürze darlegen werden. Wir betrachten die einzelnen Gegenstände des zweiten Heftes.

Das Titelblatt desselben enthält einen freien Versuch des Herausgebers, die Farbenanwendung bei den Werken der griechischen Architektur in ihrem Zusammenhange darzustellen. Es ist eine Halle mit drei weiblichen Karyatiden, dorischer, ionischer und corinthischer Ordnung, eine Composition, die der Herausgeber bei Gelegenheit eines Künstlerfestes, wo die verschiedenen Künste durch lebende Bilder vorgeführt wurden, entworfen hat. Das Ganze zeigt sich hier nicht ohne eigenthümlichen Reiz; eine zierlich durchbrochene, vergoldete Akroterie bildet die Bekrönung, und ein gelblicher Farbenton, welcher den Hauptmassen der Architektur gegeben ist, vermittelt auf einfache Weise die verschiedenfarbigen Gliederungen. Die Steinzeichnung (von Asmus) und ebenso der, durch 8 Platten beschaffte Druck ist sehr sauber ausgeführt.

Tafel 16 und 17. Dorische Ordnung vom Tempel der Nemesis zu Rhamnus. — Sämmtliche Details dieses interessanten Gebäudes sind hier im engsten Raume vorgeführt. Dasselbe ist vornehmlich wichtig in Bezug auf die Construction des Gebälkes und der Dachdeckung, welche die „unedirten Alterthümer von Attika“ (daraus der Herausgeber die Zeichnungen entnommen) in grösster Ausführlichkeit mittheilen. Der Herausg. weist den eigenthümlich zweckgemässen Zusammenhang dieser Construction und seinen Einfluss auf die Formation des inneren Gebälkes mit Anschaulichkeit nach. Interessant ist das Resultat, welches sich hieraus für die Gestaltung der Ante des Posticum's bei diesem Tempel ergiebt. Nachdem er nemlich den Umstand besprochen, dass der Architrav aus zweien hochkantig neben einander gelegten Steinbalken (einem äusseren und inneren) bestehe, fährt er so fort: „Am Posticum stehen die Anten und Säulen des Opisthodomus nicht im Alignement mit den Säulen der langen Seiten, daher der Architrav darüber auch nicht (wie dies beim Pronaos der Fall ist) in Zusammenhang mit dem des Peristyls gebracht werden konnte, weil er keine Säule zum nöthigen Auflager daselbst gefunden hat. Hier musste also der Architrav sich um die Ecke der Cella wenden und sollte daran weiter fortlaufen, da aber jedoch über einer Mauer kein Architrav erforderlich ist, so sieht man daselbst nur noch die Stirnfläche des äusseren Architravbalkens ein wenig vorspringend. Der innere Balken ist um des besseren Verbandes willen schon in dem Mauermittel abgeschnitten. In dieser Anordnung liegt der Grund, warum die Ante an der äusseren Seite nur halb so breit gemacht wurde, als an der inneren, wo der ganze Architrav auf ihr ruht. Sobald aber der Architrav über die Ante hinläuft, muss sie auf beiden Seiten seiner Breite entsprechen.“ — Als Beispiel eines ähn-

lichen Verhältnisses führt der Herausg. noch die Ante des Tempels von Bassae an. Doch glaube ich, dass die Abhängigkeit der Antenbreite vom Architrav nicht als gemeingültige Regel für die griechische Baukunst aufzustellen sein dürfte: beim Parthenon und dem Theseus-Tempel von Athen ist die Ante an der entsprechenden Stelle (Stuart's Kupfern zufolge) noch beträchtlich schmaler, wie sie auch anderweitig vorkommt, wo keine Säulenstellungen auf den Langseiten vorhanden sind. In solchen Fällen ist sie nichts als der Abschluss der langen Cellenmauer für das Auge, ohne weiteren constructiven Grund. Ueberdies ist das Kupfer im englischen Originalwerk, welches den Aufriss der Ante des Posticum's und des darüber befindlichen Gebälkes an dem Tempel von Rhamnus darstellt, unklar: es fehlt der Abschluss des Frieses, und der Architrav steht ohne Verbindung mit dem Unterzugbbalken da, — so dass es in der That in Frage zu ziehen sein dürfte, wieviel Sicheres über diese Punkte die englischen Architekten unter den Trümmerhaufen des Tempels aufgefunden haben. Gleichfalls ist nicht ausser Acht zu lassen, dass der genannte Tempel mannigfach einzelne Motive enthält, die von den perikleïschen Bauten zu Athen abweichen, und allerdings schon eine geringere Naivetät, ein Streben nach äusserlicher Consequenz zeigt, wie solches den Zeiten, welche der blühendsten Entwickelung der Kunst nachfolgen, eigen zu sein pflegt. Ins Einzelne dieser Motive einzugehen würde hier zu weit führen.

Schliesslich muss leider ein Versehen des Herausgebers gerügt werden, welches wenigstens die Anfänger leicht verwirren kann. Er bezeichnet nemlich den zunächst hinter der Vorderfront des Tempels befindlichen Raum ausschliesslich mit dem Worte Porticus, den entsprechenden Raum hinter der Hinterfront als Posticum (im Gegensatz gegen den Opisthodom, die hintere Celle dieses Tempels) und die Säulenhallen der Langseiten ausschliesslich als Peristyle. Dies ist jedoch unrichtig, da bekanntlich Porticus nur soviel ist als Halle im Allgemeinen, besonders Säulenhalle jeder Art, — Peristyl soviel als die gesammte Säulenumgebung eines Raumes, — Posticum wiederum nur Hintertheil im Allgemeinen bedeutet, Opisthodom also mit in dessen Begriff eingeschlossen ist.

T. 18. Muster dorischer Ordnung, nach gleichem Säulendurchmesser zusammengestellt: vom kleinen Tempel zu Pästum, von den Porpyläen zu Eleusis, vom T. der Diana Propyläa zu Eleusis, vom T. des Jupiter zu Nemea, vom Monumente des Thrasyllus zu Athen. Diese Zusammenstellung hat den Zweck, die inneren Verhältnisse schwerer und leichter Ordnungen anschaulich zu machen, die — nach der Ansicht des Herausg. — in Folgendem bestehen: „Wir bemerken, dass die einzelnen Theile der Architektur, die Gesims- und Säulenhöhen, namentlich auch alle Gliederungen, eine mit dem verschiedenen Grössenmaasse in der Ausführung in Relation stehende Verfeinerung verbinden: besonders auffallend ist dies bei den Capitälen, diese sind an dem kleinen Dianen-Tempel weit schwerer, als bei den grösseren Propyläen, am feinsten aber an dem noch grösseren Jupiter-Tempel, an welchem der Kranzleisten mit den Dielenköpfen beinahe schwach erscheint, und doch in der Wirklichkeit hinlänglich stark ist. Je grösser also der Maassstab ist, desto schlanker sind die Säulen, desto leichter die Hauptgesimse und desto feiner alle Gliederungen, im Verhältniss zum unteren Durchmesser der Säule. Wir können hier nicht genug auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam machen" etc. — Referent kann diese Ansicht nicht theilen: denn dieselbe ist keineswegs durch die

wichtigsten Monumente begründet, da z. B. die Säule des Parthenon etwa dieselbe Höhe hat, wie die des genannten Jupiter-Tempels, und doch nicht die übertrieben leichten Verhältnisse des letzteren mit sich führt; sie ist auch nicht durch Vitruv bestätigt, da dieser bei grösseren Dimensionen der Säule gerade umgekehrt ein vermehrtes Höhenverhältniss des Architravs (somit des gesammten Gebälkes und auch des Capitäles) fordert (l. III, c. 3.); sie beruht endlich im Wesentlichen auch nicht auf ästhetischen Principien. Das Ornament dürfte allerdings nach den verschiedenen Grössenverhältnissen zu modificiren sein: die Formation der einzelnen Architekturtheile geht aber wesentlich nur aus ihrem gegenseitigen Verhältniss hervor, darauf die relative Grösse des Ganzen keinen Einfluss ausüben kann. Nur dann, wenn man kein andres Gesetz für die Bildung der Formen gelten lassen will, als das materielle des Stoffes, ist jene Ansicht als die richtige aufzustellen.

Bei Gelegenheit der Ordnung der Propyläen von Eleusis wird wiederum eine bemerkenswerthe Notiz über die nach aussen gekehrte Ante dieses Gebäudes mitgetheilt, die aber ebenfalls nicht als allgemeines Gesetz gelten dürfte.

T. 19. Muster ionischer Ordnung: von dem kleinen Tempel am Ilissus, von dem viersäuligen Porticus am Erechtheum, vom T. der Minerva Polias zu Priene. Diese Zusammenstellung hat denselben Zweck wie die des vorigen Blattes; auch hier ist vornehmlich auf die Anten-Construction Rücksicht genommen.

T. 20. Ionische Thüre vom viersäuligen Porticus am Erechtheion. — Dies eigenthümliche Prachtwerk der griechischen Architektur, welches bei uns im Ganzen noch wenig bekannt ist, wird hier nach Donaldson's *Collection of the most approved Exampels for Doorways, from ancient Buildings*, mitgetheilt. Eine Skizze des Ganzen, Zeichnungen und Durchschnitte der prachtvollen Details in genügender Grösse (deren einige auch auf dem folgenden Blatt enthalten sind), und genaue Berechnungen der einzelnen Maassverhältnisse unterrichten auf's Zweckmässigste über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Thüre. Sehr richtig bemerkt der Herausg. dabei, dass, trotz der hohen Anmuth in den verschiedenen Details der Thüre des Erechtheums, doch bedeutende Missverhältnisse in Betreff ihrer gegenseitigen Grössenverhältnisse obwalten, und dass die gesammte Thür somit der späteren Vollendungszeit des Baues zuzuschreiben sein dürfte. Nur den einen unter den Gründen, die der Herausg. hiefür anführt, dass nemlich die Sima (der sogenannte Rinnleisten) hier ohne constructive Motivirung vorhanden sei, kann Referent nicht gelten lassen. Die Sima wird in der griechischen Architektur wesentlich nur als Bekrönung des Ganzen angewandt; jener materielle Zweck der Ableitung des Regenwassers ist erst von späteren Technikern hineingelegt; sie ist demnach auch als Thürbekrönung ganz passend, auch wenn da kein Wasser abzuleiten ist, und ihr Vorhandensein an solcher Stelle ist an sich kein Beweis späterer Ausartung.

T. 21. Einzelnheiten vom Erechtheion. — Ausser den bereits erwähnten Einzelnheiten der Prachtthür, enthält dies Blatt zunächst eine detaillirte Zeichnung der verschiedenen, reich ornamentirten Antencapitäle, welche der Herausgeber nach den Gypsabgüssen der Originale selbst genommen und die sich durch eine ungleich reinere Auffassung der griechischen Formen, als diese bei Stuart und Normand gegeben sind, auszeichnet.

Sodann ist auf demselben Blatte noch die von dem Herausgeber erfundene Construction der Schneckenlinie des Capitäls mitgetheilt, welche ungleich anwendbarer ist als die von d'Aviler, bei Normand, T. 21. Sie ist bereits in den von der k. preuss. technischen Deputation für Gewerbe herausgegebenen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker" enthalten, und ihre Zweckmässigkeit allgemein anerkannt.

T. 22. Bekrönung von dem choragischen Monumente des Lysikrates in Athen. — Dies sehr sauber und ausführlich gestochene Blatt giebt zum ersten Male eine genügende Darstellung der genannten Bekrönung, welche das schönste unter den bekannten Ornamentwerken griechischer Architektur ist. Die Zeichnung hat der Herausg. nach den Gypsabgüssen genommen, welche sich in der reichen Gyps-Sammlung des Königl. Gewerbe-Institutes zu Berlin befinden und welche aus den Formen herstammen, die der kunstliebende Graf Choiseul-Gouffier, etwa um 1785 von dem Monumente zu Athen selbst hatte nehmen lassen; sie sind vornehmlich dadurch interessant, dass sie die Einzelheiten der Sculpturtheile noch nicht so beschädigt zeigen, als dies leider, durch die Zerstörungen der neueren Zeit, an dem Originale in seinem gegenwärtigen Zustande der Fall ist. Gleichwohl sind auch sie bereits an den sämmtlichen Extremitäten so bedeutend verstümmelt, dass die Restauration des Ganzen, welche der Herausg. im Vergleich mit den übrigen Abgüssen des Monuments unternommen, immer bedeutende Schwierigkeiten bot. Um so grösser jedoch ist das Verdienst des Herausg., als seine Zeichnung in der That die Schärfe, Reinheit und Eleganz dieser so höchst merkwürdigen Arbeit in trefflicher Vollendung vorführt, während in dem Stuart'schen Kupferstich Alles, was dieselbe als ein Erzeugniss griechischen Geistes charakterisirt, ausgelöscht ist. —

Wenn im vorstehenden Bericht einzelne Ansichten des Herausgebers bestritten wurden, so ist gleichwohl das Ganze seines Unternehmens, das überdies mit grösster Eleganz ausgestattet ist, mit gebührender Werthschätzung anzuerkennen und ein baldiges Erscheinen der versprochenen Fortsetzung zu wünschen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Mit einer Einleitung von Dr. C. L. Stieglitz, Domprobst, sämmtlich Mitglieder des Vorstandes der deutschen Gesellschaft für Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer zu Leipzig, und mehrerer auswärtigen gelehrten Gesellschaften. Leipzig: gedruckt bei F. A. Brockhaus, auf Kosten des Herausgebers.

(Museum, 1836, No. 9, f.)

Mit freudigster Anerkennung machen wir unsre Leser auf den Beginn eines Unternehmens aufmerksam, welches, indem es eine grosse Menge schätzbarer Monumente der deutschen Vorzeit in würdiger Weise bekannt

macht, zur besonderen Ehre des gemeinsamen Vaterlandes gereichen wird. Dasselbe soll die Denkmale eines Landstriches umfassen, der bisher in antiquarischer Beziehung noch wenig beachtet und gewürdigt worden ist (das Schwechten'sche Werk über den Dom von Meissen ist bis jetzt das einzige der Art), der gleichwohl jedoch eine Fülle interessanter Gegenstände darbietet und sich mit diesen den schon mehr durchforschten Gegenden Deutschlands, vornemlich den Rheingegenden, vortheilhaft anreiht. Nach der vorliegenden ersten Lieferung zu urtheilen, wird die äussere Form dieses Werkes den bekanntnn trefflichen *Chathédrales françaises* von Chapuy entsprechen und somit in derjenigen Tüchtigkeit und Eleganz erscheinen, welche von einem Nationalwerke zu erwarten ist. Zugleich bürgt die Art und Weise, wie das ganze Unternehmen eingeleitet ist, für eine, dem ernsten Zwecke entsprechende Durchführung, indem es nicht als eine buchhändlerische Speculation, sondern als das selbständige Unternehmen eines Privatmannes, welcher nicht genöthigt ist, hierin das Interesse des Erwerbes dem der Wissenschaft und des Patriotismus voranzustellen, und welcher sich der vielseitigsten liberalsten Unterstützung zur Durchführung seines würdigen Vorhabens erfreut, in's Leben tritt.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste umfasst das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen Ernestinischer Linie, die Herzogthümer und Fürstenthümer Anhalt, Schwarzburg und Reuss. Die zweite Abtheilung wird die Denkmale der mittelalterlichen Baukunst in der Königl. Preussischen Provinz Sachsen enthalten. Die Baudenkmale und Sculpturen, welche das gesammte Werk umfassen soll, sind unter Beihülfe mehrerer vorzüglich geschickter Künstler und unter der Leitung des Herausgebers vermessen und gezeichnet worden; die Ausführung ist den besten Lithographen von Paris, München, Berlin, Dresden u. s. w. übertragen. So wird dieses Werk, mit den über jene Gegenstände zusammengetragenen geschichtlichen und artistischen Nachrichten die vollkommen genügende Grundlage zu einer durch Abbildungen erläuterten Geschichte der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bilden und demnach von wichtigstem Interesse für die Culturgeschichte unsres Vaterlandes werden.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des vorliegenden ersten Heftes der ersten Abtheilung, welches mit dem nächstfolgenden die Kirche des ehemaligen Klosters Zschillen (Wechselburg) darstellt, so berechtigt uns diese Probe zu den günstigsten Erwartungen über die Ausführung des ganzen Unternehmens. Die Ausstattung des Aeusseren ist eben so würdig und geschmackvoll, wie der Inhalt desselben in mannigfacher Weise belehrend. Den beiliegenden Text bildet eine, vom Dr. Stieglitz verfasste „geschichtliche Einleitung" über die Verhältnisse des Klosters, welche aus dokumentlichen Nachrichten geschöpft ist und das Jahr 1174 als die Zeit der Erbauung des gegenwärtigen Gebäudes angiebt. Hieran schliesst sich der Anfang einer „Beschreibung des Kirchengebäudes," vom Herausgeber mit Umsicht und Sachkenntniss abgefasst. Sieben Blätter mit bildlichen Darstellungen führen den Beschauer zur näheren Bekanntschaft des interessanten Monumentes. Sie bestehen aus einer sauber radirten Titelvignette, welche eine Ansicht des Aeusseren in seinem gegenwärtigen Zustande giebt; aus dem Grundriss und einer Anzahl von Profil-Durchschnitten verschiedener Details; aus einer Perspektive des Inneren und einer Reihe einzelner

Theile des Gebäudes. Die letztgenannten Tafeln sind ausgeführte Lithographieen, trefflich aufgefasst und zum Theil von vorzüglicher Wirkung.

Das Gebäude hat nach seiner Erbauung wenig Veränderungen erlitten; im Inneren ist namentlich als solche nur das später hineingesetzte Gewölbe zu betrachten. Der Grundriss weicht im Wesentlichen nicht von den kleineren Kirchen des byzantinischen Styles ab, doch ist die Anlage der beiden Thürme auf der Westseite, die wenigstens nicht häufig gefunden wird, beachtenswerth; leider ist der obere Freibau dieser Thürme nachmals zerstört und durch ein unpassendes Dach ersetzt worden. Das Schiff wird von den Seitenschiffen durch viereckige Pfeiler (mit Halbkreisbögen überwölbt) getrennt, welche sich durch eigenthümliche Eckverzierungen auszeichnen: und zwar, abwechselnd, durch kleine Säulchen, welche in die Ecken der Pfeiler eingelassen sind, oder durch Auskehlungen mit einer eigenthümlichen Stabverzierung von geschwungenem Profil, welche oben und unten unmittelbar in die Ecke übergeht. Diese zarte Gliederung dient zu einer anmuthigen Belebung der starren und kunstlosen Pfeilerformen. Eigenthümlich ist auch die unter den Thürmen befindliche, von den nächststehenden Pfeilern des Schiffes und einer reichornamentirten Säule gebildete Halle mit darüber angeordneter Empore. Auf der Nordseite des Gebäudes befindet sich das Hauptportal mit reich geschmücktem Vorbau: Pfeiler, um welche sich zierliche, verschiedenartig ornamentirte Säulchen umhergruppiren, mit geschmackvoll ausgekehlten Bögen und eigenthümlichen symbolischen Sculpturen über den beiden Thüren, die vom Herausgeber sinnreich ausgedeutet werden.

Wenn schon das Gebäude selbst in seiner vorherrschenden Integrität ein bedeutendes Interesse des Beschauers erweckt, so ist dies noch in ungleich höherem Grade der Fall in Bezug auf die Kanzel, das Weihwasserbecken und den Altarschmuck, welche sich ganz in ihrer ursprünglichen Anlage, aus der Zeit des Baues selbst erhalten haben. Dies sind höchst wichtige Beispiele für die Kunstübung des früheren Mittelalters in unsren Gegenden; sie gewähren uns eine erfreuliche Anschauung von denjenigen Gegenständen, über die wir bisher nur nach den nicht zureichenden Ornamentzeichnungen in Handschriften aus jener Zeit urtheilen konnten, und sind um so bedeutsamer, als sie bereits eine ungewöhnliche Entwickelung des künstlerichen Vermögens verrathen.

Das Weihwasserbecken gleicht in seiner Hauptform einer kurzen Säule byzantinischen Styles. Die Kanzel, ganz von Stein erbaut, dürfte zunächst den Ambonen der alten italienischen Basiliken parallel zu stellen sein; doch ist der Styl, in dem sie ausgeführt, ganz der Bauweise der in Rede stehenden Kirche entsprechend: das starkausladende Gesims des Unterbaues wird vorn von zwei verschiedengebildeten Säulen getragen, die Treppe führt von hinten zu der Brüstung empor. Die Aussenflächen sind reich mit Reliefsculpturen geschmückt, und von diesen gilt es vornehmlich, was so eben über die Trefflichkeit der Ausführung bemerkt wurde. In der That zeigen sie, bei noch entschiedenem Vorherrschen des byzantinischen Styles, eine Grazie der Bewegung, eine Freiheit und Reinheit der Linienführung, die im höchsten Grade frappiren muss. Zur Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung stellt Hr. Stieglitz, in der genannten geschichtlichen Einleitung, die Vermuthung auf, dass diese Sculpturen von italienischen Künstlern oder von Deutschen, die sich in Italien gebildet, herrühren dürften. Ich kann diese Ansicht nicht wohl unterschreiben. Die bildende

Kunst in Italien war zu jener Zeit (und es scheint kein Grund vorhanden, das Alter dieser Sculpturen zu bezweifeln), wie sich namentlich aus den „italienischen Forschungen" des Hrn. v. Rumohr und aus E. Förster's „Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte" zur vollsten Evidenz ergiebt, keinesweges noch zu dem Grade ausgebildet, dass sie einen solchen Einfluss hätte ausüben oder so vorzügliche Werke hätte hervorbringen können; im Gegentheil jedoch finden sich Sculpturen in Deutschland selbst (z. B. in der Frauenkirche zu Halberstadt, — an den Seitenwänden, welche den Westchor des Bamberger Domes von den Kreuzflügeln trennen), die allerdings den Beginn einer früheren Entwickelung der Kunst gerade in Deutschland darthun, und mit denen die Sculpturen dieser Kanzel, nach den mitgetheilten Abbildungen zu urtheilen, in einem näheren Verhältniss zu stehen scheinen. Zwar dürfte, was die vorliegenden Abbildungen betrifft, eine gewisse feinere, mehr naturgemässe Führung der Linien, welche z. B. unter dem Gewande die Muskeln des Körpers in einer Weise andeutet, wie es selbst noch in den Werken des Nicola Pisano vermisst wird, und vornehmlich der moderne Ausdruck der Köpfe auf Rechnung des Zeichners zu schreiben sein; doch wird ein, für die Kunst des byzantinischen Styles geübtes Auge sich über diese Freiheiten hinwegsetzen können und immer noch genug des Bewunderungswürdigen vor sich sehen. Ausser den auf der Gesammtansicht der Kanzel enthaltenen Sculpturen enthält das erste Heft, in grösserem Maassstabe ausgeführt, die Gestalten des Abel und Cain, und den Erlöser, von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben; die andren Sculpturen wird das folgende Heft mittheilen.

Der Altarschmuck, ebenfalls von Stein erbaut, besteht aus mehreren, sich übereinander erhebenden Bögen, fast nach Art einer Triumphpforte, wiederum reich mit Sculpturen versehen. Zu oberst erheben sich die überlebensgrossen Gestalten des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes, aus Holz geschnitzt. Die Details dieses nicht minder merkwürdigen Gegenstandes sollen ebenfalls im zweiten Hefte vorgeführt werden.

Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Mit einem Grundriss des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1835. (231 und XXVIII S. in gr. 12.)

(Museum, 1836, No. 27.)

Andrea del Sarto wird unter den italienischen Künstlern, welche die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts verherrlichten, mit Ruhm genannt; doch gehört er nicht zu den Meistern des ersten Ranges. Er hatte ein schönes, wohl ausgebildetes Talent, welches eine bedeutende Anzahl anmuthsvoller Schöpfungen hervorbrachte; aber es fehlte ihm an derjenigen Kraft des Charakters, die von dem Künstler auf sein Werk übergehen muss, wenn letzteres einen bedeutsamen und wahrhaft nachhaltigen Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbringen soll. Er hat wenigstens nur in seltenen Fällen Werke geschaffen, welche sich der höchsten Potenz menschlicher Würde und Hoheit annähern.

Andrea war mannigfach abhängig von äusseren Verhältnissen, die zu überwinden er weder Lust noch Beruf in sich fühlte. Er brachte sein Leben in der Sphäre gemeiner Bürgerlichkeit zu, deren behagliche Vergnügungen ihm über Alles gingen, und war nicht im Stande, die Sonnenhöhe des Lebens, dahin ihn ein günstiges Schicksal erheben gewollt, zu ertragen. Er war weder durch grosse Tugenden noch durch grosse Leidenschaften bewegt. Die blinde Liebe für seine Frau, die mehr als eine Schuld auf ihn gewälzt, war nicht Leidenschaft, sondern Schwachheit: er war ein Kind, das am Gängelbande geleitet sein wollte. Um so interessanter jedoch ist es, den Kampf seines edleren, künstlerischen Dranges mit der Misere des Alltagslebens zu beobachten.

Das vorliegende Werk entfaltet vor uns in anschaulicher Weise das Bild dieses merkwürdigen Charakters, die Verhältnisse in denen er zu seiner Zeit stand und den bedeutenden Kreis seiner Wirksamkeit. Es ist mit warmer Liebe für den Gegenstand geschrieben, stellt jedoch die weniger erfreulichen Partieen desselben, ohne sie ängstlich zu bemänteln, nur in dem Lichte freundlich theilnehmender Schonung dar. Es verbreitet sich mit anspruchloser Gemessenheit über einen der interessantesten Abschnitte der neueren Geschichte und rechtfertigt in vollem Maasse die günstigen Erwartungen, welche die früheren Aufsätze des Verfassers im Tübinger Kunstblatte den Freunden der Kunstgeschichte erregt haben.

Brauchbare Vorarbeiten fand der Verfasser vornehmlich in Vasari's Biographie des Andrea, der als ein ergebener Schüler dieses Künstlers voraussetzlich aufs Genauste von dessen Lebensumständen und Wirken unterrichtet sein konnte; doch waren auch hier, so wie in den übrigen Biographieen Vasari's, mannigfache Irrthümer und Versehen zu berichtigen. Sodann in Biadi's *Notizie inedite d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici* (Florenz 1830), welche jedoch in Bezug auf Kritik und Kenntniss der Geschichte jener Zeit ebenfalls Manches zu wünschen lassen. Eigene historische Studien und genauere Sichtung der bei Vasari zerstreuten Notizen auf der einen Seite, auf der andern eine genügende Bekanntschaft mit den Werken Andrea's, dazu ein mehrjähriger Aufenthalt in Florenz erfreuliche Gelegenheit bot, machten es dem Verfasser möglich, Bedeutenderes zu leisten, als seine Vorgänger, und den Gegenstand im Wesentlichen genügend zu erschöpfen.

So führt uns denn das vorliegende Werk vornehmlich in die engeren Verhältnisse eines mehr bürgerlichen Kunstbetriebes ein, was um so interessanter ist, als bisher in Monographieen der Art insgemein nur die Wirkungskreise solcher Künstler behandelt sind, welche sich mehr an das öffentliche Leben des Volkes und an den Glanz fürstlicher Throne angeschlossen haben. Wir sehen einen jungen unbemittelten Künstler vor uns, der zuerst im engen Atelier und in Gemeinschaft mit dem Freunde (Francia Bigio) beginnt, der anfangs für geringfügigen Lohn, mehr um sich einen Namen als Geld zu verdienen, malt, der sodann bald unter den Mitbürgern Achtung und Ansehen erwirbt, aber auch in späterer Zeit immer noch diesen und jenen Auftrag annimmt, der, nach unsren Begriffen, mehr ins Bereich des Handwerkes gehört. Wir sehen ihn nicht blos an jener hölzernen Dekoration, womit beim Einzuge des Papstes in Florenz (1515) die Domfaçade geschmückt wurde, die Reliefs malen; sondern auch die Triumphwagen des Johannisfestes, ja sogar das Brautbett des reichen Pierfrancesco Borgherini mit den Erfindungen seines Pinsels auszieren. Fröhliche Gesell-

schaften mit ihren lustigen Formalitäten, wie sie die Künstler liebten, werden uns vorgeführt, und dann wiederum die Enge des klösterlichen Asyls, dahin sich Andrea, aus Scheu vor dem wohlverdienten Zorne des Königs von Frankreich und vor der Verachtung der Mitbürger, zurückgezogen. Gleichzeitig sehen wir die Ereignisse des öffentlichen Lebens vor uns, welche zu jener Zeit mannigfach auch den einzelnen Bürger ergriffen, das letzte traurige Ringen der alten, einst so glorreichen Freiheit des florentinischen Staates, den Fall und die furchtbare Seuche, welche dieser über die Stadt führte und darin der Künstler elend, verlassen von dem Weibe, dem er Ruhe und Lebensglück geopfert hatte, unterging.

Den grösseren Theil des Buches jedoch nimmt die Schilderung von Andrea's künstlerischem Charakter und seiner einzelnen Werke ein, daran sich zugleich sehr dankenswerthe Bemerkungen über eine Reihe minder bedeutender Meister, die mit dem Andrea in Verbindung standen, eines Francia Bigio, Pontormo, Puligo u. s. w. anschliessen. Indem der Verfasser hiebei auf alles Bezügliche lebendig und mit geistvollem Verständniss eingeht und zugleich unparteiisch das Treffliche von dem minder Bedeutenden sondert, erhalten wir eine erfreuliche Uebersicht von Andrea's künstlerischen Leistungen, welche zwar insofern nicht bis zur gänzlichen Beendigung durchzuführen war, als Werke unter dem Namen dieses Künstlers über alle bedeutenderen Gallerieen verstreut sind und eine umfassende Kritik über deren Werth und Aechtheit kaum unter den günstigsten Umständen möglich sein dürfte; welche jedoch bei Weitem das Wichtigste in sich fasst und um so mehr genügt, als der Wirkungskreis des Andrea eben in engere Gränzen eingeschlossen war und seine Eigenthümlichkeit sich fast überall, je nach den verschiedenen Stufen seiner Entwickelung, wiederholt. Zu bedauern jedoch ist es, dass der Verfasser nicht eine sondernde Kapitel-Eintheilung angeordnet hat, welche diese Uebersicht noch um Vieles erleichtert, dem Leser einige wünschenswerthe Ruhepunkte gegeben und vornehmlich ein bequemeres Nachschlagen begünstigt haben würde. Ein sehr sorgfältig gearbeitetes chronologisches Verzeichniss der Werke Andrea's, welches zugleich die Kupferstecher, die die einzelnen Gemälde gestochen, und die Orte ihres jetzigen Aufenthalts anführt, beschliesst das Buch.

Wir hoffen, dass der Verfasser sein Verdienst um die Geschichte der Kunst nicht bei dieser einzelnen Monographie bewenden lassen, sondern auch noch andre ähnliche Arbeiten, gestützt auf die Studien, dazu ihn sein längerer Aufenthalt in Italien veranlasst hat, folgen lassen wird.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

(Museum, 1836, No. 27.)

Ueber das Allgemeine dieses grossartig angelegten Prachtwerkes haben wir uns schon früher (1835, No. 43) ausgesprochen. Gegenwärtig liegt uns die zweite Lieferung vor, in der sich ebenfalls die Trefflichkeit des Pariser Steindrucks zeigt. Sie besteht aus folgenden Blättern:



La Ste. Vierge d'après Holbein. (Fiebiger del., A. Maurin lith.). Harmonie des Tons und geistreiche Durchführung der Portraitköpfe zeichnen dies Blatt vortheilhaft aus, wenngleich eine gewisse Trockenheit in der Auffassung nicht geläugnet werden kann. Der erklärende Text giebt zu diesem wie zu den folgenden Blättern mannigfach interessante Notizen; wir bedauern, dass die sentimental-moderne Erklärung des Bildes, die ohne allen Grund in dem Kinde auf dem Arme der Himmelskönigin ein verstorbenes Glied der Familie erkennt und den nackten Knaben im Vorgrunde, den der ältere Bruder umfasst, für das Christuskind ausgiebt, in den Text als passlich aufgenommen und ihr nicht die einfach zu Tage liegenden Gründe, — dass dergleichen gar nicht dem Geiste jener Zeit gemäss ist und dass wenigstens etwas so ganz Ungewöhnliches durch die bestimmteste Symbolik bezeichnet worden wäre, — entgegengesetzt sind.

L'Atélier d'Adrien van Ostade. (Kallmeyer del., Léon Noël lith.). Ein Blatt von vortrefflicher Wirkung. Die Lichtspiele, die das seltsam aufgeputzte Gemach erfüllen und in mannigfachen Reflexen die Schattenpartieen erhellen, sind hier ebenso glücklich wiedergegeben, wie die bunte Unordnung des Malergeräthes sich trefflich zu einem Ganzen einigt.

La Chasse au sanglier d'après P. P. Rubens. (Hauch del., lith. par Deroy, Julien, Léon Noël.) Die grossartig schöne landschaftliche Composition und das wilde Treiben der Jagd des Rubens'schen Meisterbildes sind hier mit Glück nachgebildet; eine freie, geistreiche Technik stimmt wohl zu dem kühnen Vortrage des Meisters.

La fuite en Egypte, d'après Claude Gelée dit le Lorrain. (Deroy lith.) Auch dies Blatt giebt die Eigenthümlichkeit des Originales, jenen wunderbaren Adel, jene Heiterkeit und Zartheit, welche Claude Lorrain zu dem schönsten Meister im Fache der Landschaftsmalerei erheben, in erfreulichster Weise wieder. Die Gesammtwirkung des Blattes ist eben so trefflich, wie die Durchführung im Einzelnen liebevoll und doch zugleich frei und fern von aller kleinlichen Aengstlichkeit.

Wir wünschen, dass das Unternehmen einen rüstigen Fortgang haben möge.

Kunstnachrichten. — Berlin.

(Museum, 1836, No. 28.)

Nach der unlängst erfolgten Trennung der Landschaft Liestal und der Stadt Basel in der Schweiz ist der zum Staatsvermögen des vormaligen Gesammt-Cantons Basel gehörige Kirchenschatz, welcher zur Zeit der Reformation gesammelt und später auf dem Rathhause der letztgenannten Stadt aufbewahrt wurde, zur Theilung gekommen. Die dabei der Landschaft zugefallenen goldnen und silbernen Kirchengeräthschaften, zum Theil durch historisches Interesse, zum Theil durch Alterthum oder Kunstwerth ausgezeichnet, sind am 23. Mai d. J. zu Liestal öffentlich versteigert worden. Als wir (Museum, 1836, No. 7) diese Versteigerung nach den Berichten der öffentlichen Zeitungen ankündigten, glaubten wir von derselben, auf

mannigfache Erfahrungen der Art gestützt, kein sonderlich erfreuliches Resultat erwarten zu dürfen. „Es ist (so bemerkten wir), nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden." — Wir freuen uns, dass unsre Prophezeihung nicht wahr geworden ist: eine bedeutende Anzahl Kauflustiger, selbst aus den entferntesten Städten Deutschlands, war in Liestal zusammengekommen und die Gegenstände sind sämmtlich beträchtlich über dem Metallwerthe bezahlt worden, so dass die Gefahr des Einschmelzens nicht mehr zu befürchten steht. Eine namhafte Anzahl derselben befindet sich gegenwärtig in Berlin; sie wurden im Auftrage Allerhöchster und Höchster Personen durch Hrn. Arnoldt, Hofagenten Sr. K. H. des Prinzen Carl von Preussen, Associé des hiesigen Handlungshauses Muhr und Arnoldt, angekauft und standen bei den Herren Muhr und Arnoldt (Königsstrasse No. 14) mehrere Tage der Besichtigung des gebildeten Publikums frei. Wir nennen die wichtigsten dieser Geräthschaften, die zum Theil durch eine besondere Schönheit der Arbeit ausgezeichnet sind: — 1) Ein prächtig grosses, mit goldnen und silbernen Platten, mit Filigran-Arbeit und vielen Edelsteinen (darunter einige mit antiken Gravirungen) besetztes Kreuz; auf der einen Seite, in getriebener Arbeit, das Bild des gekreuzigten Heilandes und die Symbole der Evangelisten, auf den andern, unter Glas, Reliquien von Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Eine Arbeit sogen. byzantinischen Styles, um die Zeit des Jahres 1200 verfertigt. Dazu ein mit Silberblech überzogener Tragstab, für den Gebrauch des Kreuzes bei Processionen. — 2) Ein Kreuz von weissem Krystall mit messingenen vergoldeten Beschlägen, den auf letzteren gravirten Ornamenten zufolge aus der Zeit des Jahres 1300. — 3) Ein Crucifix von sehr eigenthümlicher Gestalt und Ausführung: ein Untersatz, dessen Rand mit kleinen gravirten, mit Emaille überzogenen Figuren geschmückt ist; darüber ein kleiner, tabernakelartiger Aufsatz in den Formen der gothischen Architektur, und aus diesem drei Zweige emporwachsend, deren mittlerer sich zu dem Crucifix mit lilienförmigem Schluss der Kreuz-Arme gestaltet, während die Seitenzweige zwei klagende Engelfiguren mit bunt emaillirten Flügeln tragen. Auch die Ausführung dieses Werkes fällt um die Zeit des Jahres 1300, wie sich vornehmlich aus der Bildung der Figuren und ihrer Gewandung schliessen lässt. — 4) Eine hohe silberne Monstranz, ganz in der Weise der feinen gothischen Tabernakel-Architektur des funfzehnten Jahrhunderts, aber in seltner Reinheit und Gesetzmässigkeit der Formen gearbeitet; mit mehreren zierlichen Statuen, wie denen des Kaisers Theodosius, Heinrich II., des heiligen Christoph und einigen anderen von kleinstem Verhältniss in der Spitze; das Ganze ein Werk von merkwürdiger Anmuth und einer Lauterkeit des architektonischen Styles, die überhaupt, vornehmlich aber bei Geräthen der Art, in denen das Ornament gewöhnlich die überwiegende Masse bildet, nicht häufig gefunden wird. — 5) Eine scheibenförmige Monstranz von Silber, mit vergoldetem Laubwerk in schönen, reich gothischen Formen geschmückt, ein Geschenk des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) an die Stadt Basel vom Jahre 1455. Auf der Vorderseite der runden Scheibe das Agnus Dei in getriebener Arbeit, darunter das Wappen des Papstes; auf der Rückseite das knieende Bildniss des Papstes, sorgfältig gravirt, die nackten Körpertheile silbern, Gewand und Haare vergoldet,

eine Figur von sehr beachtenswerthem Kunstverdienste; daneben eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Verhältnisse des Geschenkgebers zu der Stadt ausspricht. — 6) Ein beinahe lebensgrosses Haupt der heiligen Ursula aus vergoldetem Silberblech (das Weise der Augen silbern, der Stern von dunkler Emaille), auf einem kupfernen vergoldeten, mit durchbrochenen gothischen Verzierungen versehenen Fusse stehend, welches Reliquien der genannten Heiligen enthielt; im Style des vierzehnten Jahrhunderts. — 7) Ein bischöflicher Gerichtsscepter, mit Silberblech überzogen; am Griffe, auf einer runden Platte von vergoldetem Silberblech, die Anbetung des auf den Armen der Maria gehaltenen Christkindes in getriebener Arbeit. — 8) Eine silberne vergoldete Krone, anscheinend ohne sonderlichen Werth, merkwürdig jedoch durch den Umstand, dass die Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, dieselbe auf ihrem Paradebette getragen hat. — 9) Zwei kleine bischöfliche Kreuze von vergoldetem Silber mit gravirten Zeichnungen. Ferner einige alterthümliche Schmucksachen, Trinkgefässe, Waffen u. dergl. m.

Andre Gegenstände der Liestaler Versteigerung sind nach andren Orten gegangen, einiges Wenige ist von Privatpersonen in Basel gekauft worden. Unter letzteren das berühmte, aus Dukatenblech getriebene Altarblatt mit den kleinen Brustbildern des Kaisers Heinrich II. und der Kunigunde, welches aus dem elften Jahrhunderte herrühren soll.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um auf das vorzügliche Lager von alterthümlichen Gegenständen, welches sich in der Wohnung der Hrn. Muhr und Arnoldt zu Berlin vorfindet, mit wenigen Worten aufmerksam zu machen. Ausser der ausgedehnten Sammlung von Waffen, Rüstungen, Trinkgefässen, Geräthen mannigfachster Art sind hier namentlich einige Malerwerke von grosser Bedeutung anzuführen. Unter diesen zeichnen sich vier Tafeln aus der spätern Zeit der alten niederländischen Schule (d. h. aus der Zeit des Schoreel) durch Würde und Anmuth der auf ihnen enthaltenen heiligen Gestalten, sowie durch die energische Färbung vortheilhaft aus. Am Interessantesten jedoch ist ein Carton von Albrecht Dürer, 5 Fuss 8 Zoll hoch und über 4 Fuss breit, ein in seiner Art einziges Werk. Er stellt den gekreuzigten Heiland dar, vier Engel, welche das Blut seiner Wunden in Kelchen auffangen, und Maria und Johannes, zu den Seiten des Kreuzes stehend. Leider hat das Werk gelitten, — in einer Weise, die freilich nicht selten bei grösseren Handzeichnungen Dürer's zu bedauern ist. Der Grund muss sehr beschädigt worden sein, so dass die Figuren von einer späteren Hand aus demselben herausgeschnitten und auf ein andres grundirtes Papier aufgeklebt sind; doch sind die Contoure, bis auf einzelne geringe Ausnahmen, dabei nicht sonderlich gefährdet worden. Mehr zu beklagen ist, dass auch einzelne Theile der Zeichnung selbst beträchtlich gelitten haben, so dass eine Erneuerung derselben in späterer Zeit nöthig geworden war, wie dies z. B. bei der ganzen unteren Hälfte der Maria der Fall ist. Gleichwohl wollen alle diese einzelnen, durch die Zeit herbeigeführten Mängel in Betracht dessen, was wirklich und rein erhalten ist, nicht so gar sonderlich viel bedeuten. Hier erkennt man überall, deutlich und unverfälscht, die eigne freie Hand des Meisters, die Eigenthümlichkeit seiner Linienführung, besonders in den Schraffirungen, die besondere Weise seiner Formenbildung, sowie den Adel und die Grossartigkeit in der Conception des Ganzen. Die Gestalt des Johannes gehört, vornehmlich was die grossartig geordnete Gewandung betrifft, zu den vor-

züglichsten Figuren von Dürer's Hand. Eine Handzeichnung dieses Meisters von ähnlich bedeutender Dimension ist dem Referenten nicht bekannt; das in Rede stehende Werk, dessen Originalität allgemein anerkannt ist, würde jedem Kabinette zur besondern Zierde gereichen.

Ueber das neuerworbene Gemälde des Andrea del Sarto im Königlichen Museum zu Berlin.

(Museum, 1836, No. 29.)

Die bedeutenden Fonds, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs den Königl. Museen von Berlin zur fortgesetzten Vermehrung und Bereicherung überwiesen worden sind, lassen uns mit der Zeit eine genügende Vervollständigung dieser, in historischer Rücksicht bereits so interessanten und belehrenden Sammlungen erwarten. Eine namhafte Anzahl meist sehr bedeutender Werke ist in den wenigen Jahren, die seit der Eröffnung des Museums verflossen sind, erworben und vornehmlich die Gemälde-Gallerie, welche an Meisterwerken ersten Ranges ursprünglich Manches zu wünschen übrig liess, mit einer Reihe vorzüglich werthvoller Stücke bereichert worden. Unter den, in der neuesten Zeit angekauften, Gemälden ist als das bedeutendste ein grosses Altargemälde von Andrea del Sarto zu erwähnen, welches eine der Lücken dieser Sammlung in erfreulichster Weise ausfüllt. Zwar besass die Gemälde-Gallerie bereits früher einige, in ihrer Art ebenfalls treffliche Tafeln dieses Meisters, ein Paar grau in grau gemalte Skizzen (unter denen besonders die eine, die Darstellung einer heiteren Gesellschaft, mit Spiel und Tanz beschäftigt, sich durch die reizvollste Anmuth auszeichnet) und ein sehr tüchtiges, alla prima gemaltes Portrait, die Gemahlin des Künstlers, Lucrezia del Fede, darstellend; doch konnten diese natürlich, ihrer Beschaffenheit nach, nicht genügen, um die Stelle zu bezeichnen, welche Andrea im Gange der italienischen Kunstentwickelung einnimmt. Freilich ist hier zu bemerken, dass zur Bezeichnung dieser Stelle die Gallerieen überhaupt und fast ohne Ausnahme nur Belege für Andrea's spätere Ausbildung enthalten können; dass Staffeleibilder seiner früheren Zeit höchst selten sind; dass man aber, um das Talent und die Bedeutsamkeit dieses Künstlers genügend zu würdigen, nothwendig auf seine früheren Arbeiten Rücksicht nehmen muss. Zeigt sich nämlich in seinen späteren Werken eine eigenthümlich ausgebildete, freie und meisterhafte Technik, vornehmlich in der Behandlung der Farbe, so vermisst man dagegen bei diesen nicht selten den Ausdruck der Seele, überhaupt eines lebendigen, dem Beschauer sich mittheilenden Gefühles, — dessen Dasein gerade einen wesentlichen und höchst schätzbaren Vorzug seiner Jugendwerke, wie jener edlen und anspruchlosen Fresken im Vorhofe von SS. Annunziata zu Florenz, jenes holden, tief gemüthvollen Bildes der Verkündigung im Palaste Pitti (Stanza di Giove, No. 124, — ursprünglich für die Klosterkirche S. Gallo bei Florenz gemalt und nachmals in S. Jacopo tra' Fossi aufbewahrt), bildet.

Das neuerworbene Gemälde des K. Museums zu Berlin, welches eine, von Heiligen umgebene Madonna darstellt, ist mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet; es ist demnach zwei Jahre vor dem Tode Andrea's, in seinem vierzigsten Lebensjahre, gemalt und gehört der spätesten Zeit des Meisters an; doch ist es seinen vorzüglicheren Leistungen dieser Periode zuzuzählen. Schon Vasari, in der Lebensbeschreibung des Andrea, giebt über das Bild eine kurze Notiz, indem er sagt: „Nach diesem Gemälde (einem Altarblatte für das Kloster Vallombrosa) trug ihm Giuliano Scala auf, um es nach Serrezzana (Sarzana) zu schicken, in einer Tafel eine Madonna zu malen, sitzend, mit dem Kinde an der Brust, und zwei Halbfiguren von den Knieen aufwärts: S. Celsus und S. Julia, (sodann:) S. Onuphrius, S. Catharina, S. Benedictus, S. Antonius von Padua, S. Petrus und S. Marcus; welche Tafel den übrigen Werken Andrea's gleich geschätzt wurde.“ Später gedenkt Lanzi desselben in seiner Geschichte der italienischen Malerei mit folgenden Worten: „Andrea verfertigte eine grosse Anzahl von Bildern, so dass er auch ausserhalb seines Vaterlandes sehr bekannt ist. Das beste Stück, welches die Auswärtigen besitzen, ist vielleicht jene Tafel, welche aus der Dominikanerkirche von Sarzana in einen Palast von Genua (den der Familie Mori) überging; zu Sarzana findet man eine sehr vorzügliche Kopie desselben. Es ist im Geschmacke des Fra Bartolommeo componirt; und ausser den Heiligen, welche auf den Stufen zu den Seiten der Madonna angeordnet sind, vier stehend und zwei knieend, befinden sich im Vordergrund des Bildes noch zwei sehr grosse Figuren, die wie auf einem tiefer liegenden Grunde dargestellt sind, indem man sie nur bis zu den Knieen [1]) sieht. Ich weiss, dass eine solche Anordnung von den Kritikern getadelt wird; gleichwohl begünstigt sie hier, eine solche Anzahl von Figuren auf verschiedene Weise zu gruppiren und einen grösseren Abstand zwischen den näheren und den ferneren hervorzubringen, so dass der Schauplatz sich auszudehnen scheint und jede Figur genügenden Spielraum gewinnt.“ — Zur Zeit der französischen Revolution kam das Bild in den Besitz eines englischen Gemälde-Sammlers, Champernown, nachmals in die Hände des bekannten Kunstfreundes und Gemäldehändlers Delahante zu Paris. Nachdem es sodann die Gallerieen Lapériere und Laffitte zu Paris geschmückt hatte und letztere vor einigen Jahren verstreut worden war, hat es an seiner gegenwärtigen Stelle einen Ruhepunkt, hoffentlich für lange Zeit, gefunden.

Das Gemälde ist im Wesentlichen sehr wohl erhalten und lässt überall die freie, leichte und geistreiche Führung des Pinsels erkennen. Dies ist ein um so grösserer Vorzug, als zunächst in dieser Technik des Pinsels der Hauptwerth des Bildes besteht. Es ist, bei jenen eigenthümlichen silbergrauen Tönen der Carnation, die man stets auf Andrea's Bildern bemerkt, zugleich eine ausserordentliche Kraft und Energie des Colorits darin, eine schöne Harmonie des Ganzen bei mannigfach wechselnden, glühend gefärbten Gewändern, vor Allem aber, — und was diesem Bilde vielleicht einen Vorzug vor allen übrigen grösseren Werken Andrea's giebt, — ein klares, durchsichtiges Helldunkel, ein zartes, ätherisches Spiel der die Gestalten umfliessenden Luft, dass das Werk in dieser Hinsicht einer der schönsten Eigenthümlichkeiten Correggio's theilhaftig wird. Die Gesammtwirkung des-

[1]) Diese Angabe ist bei Lanzi und Vasari unrichtig: man sieht die beiden Figuren nur als Brustbilder.

selben auf den Sinn des Beschauers ist demnach sehr bedeutend; sie wird durch die würdige Anordnung in den wichtigsten Theilen der Composition noch mehr gehoben. Vornehmlich sind die beiden Gruppen von je drei Heiligen zu den Seiten der Madonna in Rücksicht auf ihre grossartig ruhige Gesammtanordnung, auf die Leichtigkeit, mit welcher diese Figuren im engen Raume bequem neben einander stehen, rühmlich zu erwähnen; diese Anordnung bildet das schönste Mittelglied zwischen jener alterthümlich feierlichen, aber steifen Aufstellung der Figuren und der späteren Weise, welche die Ruhe des Ganzen und die Symmetrie aufzuheben beginnt. So zeichnen sich auch die einzelnen dieser Gestalten, bei mannigfach verschiedener Haltung und Geberde, in einer schönen, der statuarischen Gemessenheit verwandten Weise, — namentlich die beiden Mittelfiguren dieser Gruppen, Benedict und Antonius, beide in feierlichen weissen Mönchsgewändern, und Catharina, welche zur Rechten kniet. So ist ebenfalls die Gewandung an ihnen in schöner Stylisirung behandelt, während man sonst bei Andrea's späteren Werken nicht selten (auch hier in der Halbfigur des heiligen Celsus) eine flachere, mehr willkührliche Manier in diesem Theile der künstlerischen Technik bemerkt. Doch treten bereits in der Composition des Ganzen einige minder ansprechende Motive entgegen. Zunächst in Bezug auf die Madonna. Zwischen den beiden genannten Gruppen, vor einer nischenförmigen Architektur, schwebt sie, sitzend, von einem Wölkchen und zwei kleinen Cherubimköpfen getragen, in der Luft. Diese Anordnung erweckt in dem Beschauer ein doppelt unbehagliches Gefühl; man begreift nicht, wie diese volle kräftige Gestalt, die in fester Stellung sitzt und nichts von dem Charakter eines schwebenden Wesens hat, sich auf jenem dünnen Wölkchen halten könne, und man findet zugleich den Raum zwischen den beiden Heiligengruppen zu beengt, als dass eine schwebende Gestalt sich darin ohne Unbequemlichkeit bewegen könnte. Eine solche Befangenheit in der Anordnung desjenigen Theiles heiliger Compositionen, der der Intention nach gerade die grossartigste Wirkung machen sollte, findet sich übrigens auch noch anderweitig bei Andrea del Sarto (auch bei Fra Bartolommeo, — und darauf scheint sich zum Theil Lanzi's oben mitgetheilte Vergleichung zu beziehen), wie namentlich in seiner Madonna di San Francesco, in der Tribune zu Florenz, wo die Madonna auf einem kleinen Altärchen steht und, zumal bei der lebhaften Bewegung des Kindes, sehr für die Sicherheit ihrer Stellung fürchten lässt. Bei unserem Bilde ist diese Anordnung um so befremdlicher, als sie mit den ruhigen Seitengruppen so bedeutend contrastirt. Dann möchte ich auch die Hinzufügung der colossalen Halbfiguren im Vorgrunde, vor den Stufen, darauf die übrigen Heiligen stehen, nicht gerade rühmen. Sie sind äusserlich hinzugekommen, erwecken das unbehagliche Gefühl eines mangelhaften Abschlusses und zeigen die Absichtlichkeit, jenen von Lanzi erwähnten Effekt hervorbringen zu wollen.

Soviel über die Composition und das Aeussere des Bildes. Betrachten wir nun, wie es sich mit dem mehr Innerlichen desselben, mit dem Charakter und dem Ausdruck der dargestellten Figuren (sofern sich diese beiden Eigenschaften bei ruhigen, ohne besondere Handlung zusammengestellten Figuren scheiden lassen) verhält. In Bezug auf charakteristische Darstellung finden wir in diesem Bilde einige vorzügliche und gewiss auch nicht zu häufig vorkommende Schönheiten, vornehmlich in den, zur Linken des Beschauers befindlichen drei Heiligen. Petrus, im Hintergrunde, zeigt

einen Kopf voll strengen feurigen Ernstes, Benedict höchste, feierliche Würde und Milde; Onuphrius, der im Vorgrunde kniet, ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Er ist, seinem phantastischen Einsiedlerleben gemäss, nackt dargestellt, mit einem Blätterkranze umgürtet; die strengen ascetischen Formen des Körpers, der zur Madonna emporgewandte Kopf, die wirr herniederhängenden grauen Locken, alles dies bildet eine sehr anziehende Persönlichkeit, die um so ergreifender wirkt, als hier Alles mit höchster Meisterschaft gemalt ist. Anders verhält es sich bei den anderen Figuren. Antonius, auf der rechten Seite, steht zwar in lebenvoller Geberde da, aber sein Gesicht ist ohne den Ausdruck des innerlichen Affektes, den zu erwarten man gerade bei der Darstellung dieses Heiligen berechtigt sein dürfte. Catharina, welche dem Onuphrius entsprechend im Vorgrunde kniet und deren Stellung eine demüthige Hingebung anzudeuten scheint, ist im Ausdrucke ziemlich gleichgültig und nüchtern. Die Madonna ebenso, wennschon ihr Gesicht in edlen Zügen gezeichnet ist. Das Christkind, das in lebhafter Bewegung die Mutter umfasst, ist sogar von einer unangenehmen Nüchternheit des Ausdruckes und überdiess von kalter trockner Färbung. Die Halbfigur des heiligen Celsus, die sich überhaupt in der ganzen Zeichnung nicht angenehm macht, lässt den Beschauer kalt; die der heiligen Julia dagegen spricht durch eine lebendige Naivetät des Ausdruckes an, obgleich gerade hier das Charakteristische in den Zügen ihres Gesichts (in deren Motiven man Andrea's stetes Vorbild, seine Gemahlin Lucrezia, wiedererkennt) eines gewissen höheren Adels entbehrt.

Ich sehe mich hier, um nicht missverstanden zu werden, zu einer Bemerkung über jene Anforderung an den Ausdruck in diesen Gestalten veranlasst. Es wäre unbillig, überall in den Köpfen heiliger Figuren besondere religiöse Empfindungen, ein vorzugsweise geheiligtes Gemüthsleben dargestellt zu verlangen: bei dem Mangel eines solchen trägt minder der Künstler die Schuld, als seine Zeit, welche ihn mit Aufträgen, die seiner Eigenthümlichkeit vielleicht nicht ganz angemessen waren, beschäftigte. Zu jener Zeit wurden eben vorzugsweise Gemälde für kirchliche Zwecke verlangt und es steht a priori schon nicht zu erwarten, dass alle Maler solcher Kirchenbilder vorzugsweise eine kirchlich religiöse Richtung gehabt haben sollten. Im Gegentheil ist diese Richtung die ganze Zeit der katholischen Malerei hindurch sogar selten, und Maler wie Fiesole und Perugino, bei denen sich dieselbe mit Entschiedenheit zeigt, stehen ziemlich vereinzelt da; ja, in ihren Werken tritt diese Richtung wiederum einseitig hervor, und jener Ausdruck eines männlichen, im Kampf mit dem Leben errungenen religiösen Bewusstseins findet noch seltner im Bilde sein entsprechendes Gepräge, wie auch nur wenige unter den Werken, die aus Raphael's Atelier hervorgegangen sind, ein solches tragen. Um billig zu urtheilen, müssen wir demnach im Allgemeinen nicht sowohl nach dem kirchlich erbaulichen Eindruck dieser Altargemälde, nicht nach dem orthodoxen Sinne des Malers, nach dem Ausdrucke der Heiligung in seinen heiligen Gestalten fragen, sondern nur danach, ob überhaupt ein seelenhaftes Element, ob Geist und Gemüth in ihnen lebt, ob die Fähigkeit zur Begeisterung aus ihnen spricht, ob sie uns als würdige Repräsentanten der Menschheit gegenüber stehen. In solchem Belange hat der grössere Theil z. B. von Masaccio's, von Tizians, von Rubens kirchlichen Werken u. a. m. einen sehr hohen Werth, und wir werden uns vor ihnen stets, wenn auch nicht in speziell kirchlicher, so doch in allgemein menschlicher Weise erbaut finden.

Ja, ich möchte noch weiter gehen. Wir finden zuweilen kirchliche Werke, in denen das Heilige nicht bloss unberücksichtigt gelassen, sondern sogar das entschieden Unheilige statt dessen untergeschoben ist. Aber auch hier müssen wir die Eigenthümlichkeit des Künstlers berücksichtigen. Es giebt Künstler, welche einen entschiedenen Hang zur Darstellung des Gemeinen und Hässlichen haben, darin sie aber alle Elemente der Leidenschaft, der Kraft, selbst einer eigenthümlichen, aus einer besonderen Stimmung des Gemüthes hervorgegangenen Grossartigkeit zu entwickeln und somit auf den Beschauer einen zwar nicht erbaulichen, aber häufig sehr mächtigen und ergreifenden Eindruck hervorzubringen wissen. Solchen Werken gegenüber wird der vorurtheilslose Beschauer sich nicht durch den unpassenden Titel zu einem einseitigen Urtheile verleiten lassen. Wenn uns Caravaggio das feierliche Leichenbegängniss eines Banditen-Hauptmanns unter dem Namen einer Grablegung Christi (ich meine das Bild in der Gallerie des Vatikans), wenn uns Rembrand liederliches Bauerngesindel in einer verfallenen räucherigen Hütte unter dem Namen einer heiligen Familie vorführt, so sind das freilich arge Missgriffe in der Benennung dieser Bilder; gleichwohl müssen wir auch hier die Fülle des Lebens, den Geist der Darstellung, die künstlerische Poesie, — den eigenthümlichen Ausdruck bewundern. Und eben dies, für eine wahrhaft ergreifende künstlerische Darstellung nothwendige Element des Ausdruckes, des geistigen Lebens ist es, was ich häufig in den Bildern aus Andrea del Sarto's späterer Zeit, zum Theil auch, wie bemerkt, in dem besprochenen Werke, vermisse. Jedenfalls aber, und besonders in Rücksicht auf die oben angeführten Vorzüge dieses Gemäldes, ist dasselbe als eine der erfreulichsten Bereicherungen der Gemäldegallerie zu bezeichnen.

Ueber die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer zu Berlin.

(Museum, 1836, No. 30.)

Während die Gemälde-Gallerie des K. Museums zu Berlin, die daselbst befindlichen Sammlungen der antiken und modernen Sculpturen, der Majoliken und Glasmalereien, der antiken Vasen und Gemmen bereits durch ausführliche Kataloge erläutert, einer zweckmässigen Benutzung von Seiten des Publikums freigestellt und ihrem hohen, zum Theil unvergleichlichen Werthe gemäss gewürdigt und anerkannt sind, steht Aehnliches bei anderen, nicht minder werthvollen und belehrenden Sammlungen dieses vielseitig ausgedehnten Jnstitutes noch zu erwarten. Auch hier wird, was bei jenen bereits vollendet ist, an der Aufstellung und Anordnung, an Katalogisirung und historisch-kritischer Forschung unausgesetzt gearbeitet, um auch diese Theile nicht bloss für eine oberflächliche Besichtigung auszulegen, sondern dem gesammten gebildeten Publikum bei einer solchen zugleich den nöthigen Maassstab des Urtheiles an die Hand zu geben. Die antiken Bronzen, Gläser und Terracotten, die Münzen und Medaillen, die Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, die merkwürdigen Schnitzwerke in Holz, Elfenbein, Speckstein, welche sich in der Kunstkammer befinden, sowie



die eben daselbst vorhandenen modernen Werke in Glas, edlen Metallen u. s. w. sammt den Arbeiten asiatischer, australischer und amerikanischer Völker, die ägyptischen und die germanisch-slawischen Alterthümer, alle diese und andre Gegenstände, bei denen zum Theil der Besuch des Publikums noch gar nicht gestattet werden kann, sind in einem Reichthum und einer Vollständigkeit vorhanden, deren sich gewiss wenig andre Orte rühmen dürfen, und die, in Verbindung mit den oben genannten, in der Weise, wie eins durch das andre ergänzt wird, eins in verwandtschaftliche Beziehungen zu dem andern tritt, einen höchst grossartigen Ueberblick über den gesammten Kunstbetrieb, so weit die Geschichte uns Denkmale der Art aus den verschiedensten Culturstufen hinterlassen hat, gewähren. — Wir haben die Absicht, im Folgenden nur einige Notizen über die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer, — eine der wichtigsten in ihrer Art — mitzutheilen, deren Aufstellung beendet ist und deren Eröffnung für das Publikum in Kurzem, sobald der öffentliche Katalog gedruckt sein wird, bevorsteht.

Die Gegenstände dieser Sammlung füllen einen Saal des Garten-Pavillons von Monbijou (woselbst sich auch die ägyptischen Alterthümer befinden). Sie sind wenig in die Augen fallend; bei flüchtigem Durchgehen dürfte der Laie wohl den Saal verlassen, ohne eine Ahnung von der Bedeutsamkeit dessen, was er gesehen, mit nach Hause zu nehmen. Eine Reihe von Thongefässen, welche nicht, wie jene des classischen Alterthums, durch bildnerischen Schmuck ausgezeichnet sind, allerlei unscheinbares Geräth, für das Bedürfniss des Lebens oder für den Schmuck der Kleidung gearbeitet, — was ist denn da, so möchte man fragen, Wichtiges und Grosses zu erkennen, worin denn liegt ihre Wirkung auf den Sinn und auf das Gemüth des Beschauers verborgen? — Zunächst freilich und im Allgemeinen weniger in ihrer künstlerischen Form und Vollendung, als vornehmlich in ihrem Vorhandensein überhaupt; in der Weise wie sie uns als geschichtliche Zeugnisse einer untergegangenen Welt entgegentreten; wie sie uns in stummer und doch deutlich vernehmbarer Sprache von dem Leben der Völker erzählen, deren die geschriebene Geschichte nur in einzelnen fragmentarischen Aeusserungen gedenkt; wie sie sichere Schlüsse in Bezug auf den Culturzustand, auf die Blüthe und Macht der einheimischen Nationen, auf ihre ausgebreiteten Verbindungen mit fernen Völkerschaften gewähren, die, jemehr wir in unsern Combinationen vorschreiten, jemehr wir uns aus den einzelnen festen Punkten ein Bild des Ganzen zusammenstellen, in der That unser höchstes Erstaunen erwecken. Wie die fossilen Ueberreste antediluvianischer Thierarten den Naturforscher in die Urzeit der Welt, in die frühesten Tage der Schöpfung zurückführen, so treten uns hier aus dem Boden, über den wir täglich hinwandeln, die Denkmale mannigfacher Thätigkeit eines jugendlichen Menschengeschlechtes entgegen, die dem Historiker das Dunkel der Urgeschichte erleuchten helfen und dem Nachfolger jener verschollenen Geschlechter, der dieselben Fluren bewohnt, welche die Spuren ihres Lebens und ihres Todes bewahren, zu gar mannigfachen Gedanken Anlass geben. Aller Orten, meist nur wenige Fuss unter der Oberfläche der Erde, stossen wir auf die Grabstätten unsrer Vorfahren, welche die Lieblingsgegenstände ihres Lebens mit sich genommen hatten und uns dieselben nun, gleich einem Gruss aus fernen Jahrtausenden her, darbieten. Und sollte sich unsrer nicht bei solchem Grusse ein seltsam feierliches Gefühl bemächtigen? Wird es uns nicht, wenn diese vergessene

Welt unter unsren Füssen ans Licht tritt, zu Muthe, wie der Kaiserstadt Rom, deren Bewohner (nach den Worten des Kirchenvaters) erbebeten, als die unzählbaren Schaaren der Christen aus den Katakomben hervorgingen und ein zweites Rom, welches unter den Füssen des ersten verborgen gewesen war, sichtbar wurde?

Doch nicht allein in den allgemeinen geschichtlichen und vaterländischen Beziehungen, auch in Rücksicht auf den Entwickelungsgang der Kunst an sich sind die Gegenstände dieser Sammlung von bedeutendem Interesse. Sie gewähren uns, mit grösserer oder geringerer Vollständigkeit, einen Ueberblick über eine der ersten künstlerischen Entwickelungsstufen, die in sich jedoch ziemlich geschlossen und vollendet erscheint, und deren Aehnliches bei den Völkern des classischen Alterthums nur im geringsten Maasse erhalten ist. Die Technik, d. h. die Art und Weise der Bearbeitung der vorhandenen Stoffe, und der Formensinn, der sich in diesen Gegenständen ankündigt, beschäftigen den Beobachter in gleicher Weise. In den Thongefässen der mannigfaltigsten Form, die für alle Bedürfnisse des Lebens gearbeitet und — vielleicht weil der ehemalige Besitzer auf das Einzelne einen besonderen Werth legte — mit der Asche des Verstorbenen in die Erde versenkt sind, zeigt sich beides in gleich bedeutender eigenthümlicher Vollendung. Die äusserste, gewiss höchst seltne Geschicklichkeit der Hand erkennt man in allen Gefässen, die in Gegenden, wo kein römischer Einfluss Statt fand, gearbeitet worden sind, indem diese sämmtlich ohne Beihülfe der Drehscheibe (wie sich nach genauer Untersuchung ergiebt) verfertigt und gar häufig in überraschender Eleganz ausgeführt sind. Jene schönen Gefässe, namentlich von glänzender schwarzer Erde, deren Mehrzahl in den Gegenden der Altmark ausgegraben ist, stehen auf keine Weise den geschmackvollsten der altetruskischen Vasen von Chiusi u. a. O. nach, und zeigen eine Feinheit und einen zarten Schwung des Profiles, der das beste Zeugniss eines regen künstlerischen Sinnes giebt. In den Ornamenten freilich, die einfach aus verschiedenartig punktirten und eingepressten Linien und Streifen bestehen, erkennt man hier noch die vollkommen kindliche Stufe der Kunst. — Aehnlich auch verhält es sich mit den mannigfachen Bronzearbeiten, die, wie sich aus sicheren Schlüssen ergiebt, ebenfalls im Lande gearbeitet sein müssen und nicht minder eine grosse Sicherheit in der Behandlung des Erzes erkennen lassen. Ein ganz eigenthümlicher Formensinn, der zwar wiederum die einfachsten Motive der Gestaltung wählt, dieselben aber mit künstlerischem Gefühle anwendet und in grossem Reichthume combinirt, spricht sich in den Verzierungen dieser Gegenstände aus, in den mannigfachen Spiralen, welche die Arm- und Fingerringe zu einem in die Augen fallenden Schmucke erheben, in den bunten, verschiedenartigen Bildungen, in welchen die Fibeln, die die Gewande zusammenhielten, die Nadeln und andre Gegenstände des Schmuckes für Menschen und Pferde erscheinen. U. dgl. m.

Wir erwähnten oben, dass die hiesige Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer eine der wichtigsten in ihrer Art sei: — vielleicht wird sie von keiner andern übertroffen. Schon die Anzahl der vorhandenen Gegenstände beweist den Werth derselben: es sind im Ganzen beträchtlich über 3000 Nummern, — nahe an 2000 Thongefässe und über 1300 Arbeiten in Metall, Stein u. s. w. So bietet auch eine jede Classe, in welche der Gesammtvorrath zerfällt, eine zahlreiche Folge von Gegenständen, und im Einzelnen findet sich wiederum höchst Werthvolles, in technischer so wie

in materieller Beziehung. Die Aufstellung der Sammlung, welche man dem gegenwärtigen Direktor derselben, Hrn. von Ledebur, verdankt, ist in zweckmässigster, übersichtlichster Weise angeordnet, so dass überall das Gleichartige zusammensteht und die Uebergänge von dem einen zum andern von selbst in die Augen fallen. Früher zwar galt, bei Sammlungen der Art, die Meinung, dass dieselben nicht nach den Gegenständen, sondern nach den Fundorten zu ordnen seien, indem man voraussetzte, dass sich in solcher Weise charakteristische Verschiedenheiten je nach den einzelnen Landschaften und Völkersitzen ergeben müssten. Doch hat sich diese Voraussetzung bei den ausgedehnteren Forschungen der Gegenwart nicht bestätigt; im Gegentheil findet sich Gleichartiges in den entferntesten Gegenden und mannigfach Verschiedenes in der engsten Nachbarschaft, oft in derselben Grabstätte [1]). Durch die Anordnung nach den Gegenständen erwächst zugleich der grosse Vortheil, dass man auch diejenigen Dinge, deren Fundort unbekannt und nicht mehr zu ermitteln ist (deren eine jede, seit längerer Zeit bestehende Sammlung der Art, durch die verschiedensten Umstände, stets eine bedeutende Anzahl enthält), an passlicher und für die Uebersicht des Ganzen erspriesslicher Stelle unterbringen kann.

So ordnet sich denn die hiesige Sammlung in folgender Weise. Zuerst die grosse Masse der Thongefässe, nach ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammengestellt, beginnend mit den interessanten Gefässen von schwarzer Erde (unter denen ein Paar durch Grösse und Trefflichkeit der Arbeit einzig in ihrer Art sind), dann die übrigen ächt nationalen, an welche sich endlich diejenigen anschliessen, die, meist den Rheinprovinzen angehörig, den Einfluss römischer Technik zeigen. Mehrere sehr interessante Gefässe aus Bronze. Die Arbeiten in Gold und Silber, welche aus der Fremde eingeführt sind und entschiedene Bestätigungen für den ausgebreiteten Handel der Ostseeländer mit dem Orient gewähren: massive gewundene Silberdrähte (als Aequivalent für die ausgeführten Dinge, vornehmlich Bernstein); dicke massive Goldringe von bedeutendster Dimension; andre Ringe; mannigfaches Schmuckgeräth (darunter namentlich ein goldnes, mit Emaillirung versehenes Gehänge, dessen Hauptschmuck eine kunstreich gearbeitete Sphära bildet, zu bemerken ist) u. dergl. m., — Gegenstände, die, in Rücksicht auf die gleichzeitig in den Grabstätten gefundenen, zahlreichen Gold- und Silbermünzen, von einem ausserordentlichen Reichthum der Urbewohner unsrer Heimat Kunde geben. Bronzegeräthe der mannigfachsten Art, zum Theil mit der feinsten Patina bedeckt: Ringe für den Kopf, Hals, Arm, Finger, das Ohr; Fibeln und Hefteln; Nadeln; andre Verzierungen, vielleicht für das Geschirr der Pferde, u. s. w. Bronzene Waffen, unter denen namentlich eine reiche Folge jener meisselartigen Instrumente hervorzuheben ist. Alle Gegenstände der Bronze auch in dem minder edlen Materiale des Eisens wiederholt, zum grössten Theile zwar stark, oft bis zur Unkenntlichkeit, oxydirt; in einzelnen Fällen jedoch, wo der Gegenstand durch Asche oder durch Moor vor dem Verrosten geschützt

[1]) Wir verweisen, zur Bestätigung des oben Gesagten, namentlich auf den „Generalbericht über Aufgrabungen in der Umgegend von Salzwedel vom Professor Danneil zu Salzwedel." (S. Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen etc., herausg. von Dr. K. E. Förstemann, Bd. II, 1836, S. 544—584), welcher die Resultate des gegenwärtigen Standes dieser Wissenschaft enthält.

war, sehr wohl erhalten. Instrumente aus Stein, oft durch kunstreiche Bearbeitung spröder Stoffe sehr merkwürdig, deren bedeutendste Anzahl aus steinernen Keilen, durchbohrten und undurchbohrten, besteht. U. s. w.

Endlich noch ein merkwürdiges in Kupfer getriebenes Relief, eine kolossale menschliche Halbfigur ohne Arme, das Gesicht mit einem flammenden Strahlenkranze umgeben, darstellend. Dasselbe stammt aus dem Kloster Colbaz in Hinterpommern, galt, seit es im Jahre 1745 nach Berlin gebracht wurde, für ein heidnisches (wendisches) Sonnenbild und hat erst neuere Alterthumsforscher zu Zweifeln über sein angebliches Alter veranlasst. Doch ist von Hrn. v. Ledebur bereits vor einigen Jahren die Wahrscheinlichkeit der früheren Annahme mit guten Gründen unterstützt worden [1]), und auch ich muss gestehen, dass ich keinen Grund zur entschiedenen Verwerfung derselben vorfinde. Zwar fehlt es uns an genauerer Kenntniss der eigentlich bildenden Kunst des wendischen Heidenthums (die aber, in Rücksicht auf die von gleichzeitigen Schriftstellern häufig angeführten Götzenbilder, in besonderer Weise sich manifestirt haben muss), doch zeigen sich an jenem Werke trotz seiner Rohheit einzelne stylistische Besonderheiten, die unseren Vorstellungen von einer wendischen Kunstweise — im Vergleich mit den Leistungen andrer, auf ähnlicher Culturstufe stehender Völker — wohl zu entsprechen scheinen. Dahin ist vornehmlich die eigenthümliche, scharf bestimmte Zeichnung der Brüste und der eigenthümliche Uebergang des Unterleibes in den umgebenden Rand der Bronzeplatte zu rechnen. Dass das Werk nicht, wie allerdings zu erwarten sein müsste, von starkem Roste bedeckt ist, kann leicht von einem späteren Abputz desselben herrühren, und dass es, wie man gewollt hat, zur Zierde eines Sonnenzeigers gearbeitet worden sei, erscheint wenigstens eben so problematisch, als jene ältere Annahme.

Hr. von Ledebur gestattete dem Referenten, das von ihm verfasste schriftliche Verzeichniss der Sammlung, das zunächst für den Gebrauch des Institutes bestimmt ist, einzusehen. Dasselbe enthält genaue Abbildungen sämmtlicher Gegenstände, ausführliche Beschreibungen derselben, Angaben über die Umstände ihrer Auffindung, und allgemeine Notizen, welche auf anderweitig vorkommende ähnliche Gegenstände, vornehmlich auf vorhandene Abbildungen und auf die Literatur derselben, verweisen, — so dass hiedurch diese Sammlung nicht nur mit den übrigen der Art, sondern auch mit der gesammten Wissenschaft des einheimischen Alterthums in den nächsten Rapport tritt. Für den Druck und den Handgebrauch bei Besichtigung der Sammlung würde jedoch dies, zwei starke Folianten füllende Verzeichniss zu bedeutend sein, eine blosse Aufzählung der Gegenstände nach ihrer laufenden Nummer aber auch wenig fruchten können, und um so weniger, als alle einzelnen Gegenstände bereits mit der Angabe ihres Fundortes, soweit solcher bekannt ist, versehen sind. Hr. von Ledebur hat deshalb das für den Druck bestimmte Verzeichniss mehr in resummirender Art eingerichtet, indem er hier jenes, für die Aufstellung minder passliche Verfahren einer Eintheilung nach Ländern und Fundorten zu Grunde legt, dabei näher in die lokalgeschichtlichen Verhältnisse und in die

[1]) „Das Colbazer Sonnenbild," im „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates," hsgeb. von L. v. Ledebur. Bd. XIV, 1834, S. 368. Vergl. auch den Aufsatz „Wie ist der Name Colbaz zu erklären?" von A. Kretzschmer, ebendas., 364.



Umstände der Auffindung eingeht, auf die Provinzial-Sammlungen und den vorhandenen literarischen Apparat verweist und solcher Gestalt mit der Angabe über das Einzelne zugleich Gesammt-Ueberblicke von der grössten Wichtigkeit darbietet. Einzelne, diesem Verzeichniss beizufügende Register, nach den Fundorten in alphabetarischer Folge, nach dem Charakter der Gegenstände, nach der laufenden Nummer, die sie in der Sammlung führen, werden dabei zugleich allen besonderen Interessen entgegen kommen.

Durch eine so gediegene wissenschaftliche Behandlung wird diese Sammlung, die schon in Bezug auf ihr Material eine so vorzügliche Stellung einnimmt, in den Mittelpunkt aller ähnlichen Bestrebungen erhoben, wird dieselbe als der sicherste Stützpunkt für weitere Forschungen hingestellt und lässt sie die erfreulichsten Resultate in Bezug auf die Kunde des einheimischen Alterthums erwarten.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Erste und zweite Lieferung. Leipzig, 1836. Fol.

(Museum, 1837, No. 1.)

Die günstigen Erwartungen, welche die beiden ersten Lieferungen der Baudenkmale des Königreiches Sachsen (das Kloster Wechselburg enthaltend) für die weiteren Leistungen des Herausgebers hervorgerufen haben, finden zunächst in den vorliegenden Blättern, die den zweiten Theil seines grossen Unternehmens über die Geschichte der Baukunst in den gesammten sächsischen Landen einleiten, eine sehr erfreuliche Bestätigung. Auch hier bietet sich dem Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte ein reichhaltiges Material dar, welches sowohl mannigfache Belehrungen, Gelegenheit zu mannigfachen Forschungen und Combinationen darbietet, als es auch den äusseren Sinn an sich in anmuthiger Weise berührt und dem Beschauer eine erheiternde, sinnige Unterhaltung gewährt. Die ausgebreitete Theilnahme, welche dem Verfasser von den verschiedensten Seiten entgegengekommen ist, hat es ihm möglich gemacht, die neue Folge nicht nur mit derselben Eleganz, wie die frühere, auszustatten, sondern auch, in Bezug auf Text wie auf Abbildungen, mehr und Ausgeführteres zu liefern, als er zur Zeit der Ankündigung noch zu versprechen im Stande war.

Die beiden vorliegenden Lieferungen begreifen die wichtigsten der in der Stadt Merseburg vorhandenen Denkmäler in sich. Der Text, 26 Seiten in Fol., giebt zuerst eine „allgemeine Einleitung," welche einen Ueberblick über die zahlreichen, im Sächsischen vorhandenen Baudenkmale, mit Angabe ihres Alters (wo solches als sicher angenommen wird) und der über dieselben vorhandenen Literatur, — sammt einigen, der kunsthistorischen Betrachtung zu Grunde liegenden Bemerkungen enthält. Sodann einen „kurzen Abriss der Geschichte des Stiftes und der Kirchen und Klöster zu Merseburg," welcher mit sorgfältigster Benutzung der geschichtlichen Quellen (gedruckter und ungedruckter, namentlich der Urkunden des Domkapitels

zu M.) gearbeitet ist und für die historische Sicherstellung der vorhandenen Monumente eine wünschenswerthe Grundlage bietet. Hierauf eine, mit gewandter Sachkenntniss abgefasste „Beschreibung der Baudenkmale der Stadt Merseburg, von denen hier Abbildungen gegeben werden.“ Die Abbildungen bestehen aus 10 Tafeln, welche ausser einem Blatt mit Grundrissen, einem zweiten mit leicht in Stahl geätzten Sculpturen und der zierlich radirten Titelvignette, aus sehr sorgfältigen, ausgeführten Lithographieen (in Berlin, Dresden und Paris gefertigt) bestehen. Die Mehrzahl der letzteren enthält interessante malerische Ansichten, welche dem Beschauer die in Rede stehenden Gegenstände unmittelbar und deutlich vorführen.

Das wichtigste der dargestellten Monumente, und dem die grössere Anzahl der Abbildungen angehört, ist die Domkirche von Merseburg. Sie vereinigt verschiedene Baustyle in sich, welche der Verfasser, in Rücksicht auf die vorhandenen urkundlichen Zeugnisse und ihren eigenthümlichen Charakter folgender Gestalt (und Referent glaubt diesen Annahmen im Allgemeinen vollkommen beitreten zu dürfen) bestimmt: die Crypta, die östlichen runden Thürme und der untere Theil der westlichen Thürme dem elften Jahrhundert, zum Theil vermuthlich der ersten Erbauungszeit (unter Kaiser Heinrich II.) angehörig; der Chor nebst dem Kreuzbau und die westliche Vorhalle — schwerer Spitzbogen mit byzantinischem Detail — aus dem Ende des zwölften und Anfange des dreizehnten Jahrhunderts (letztere Bestimmung dürfte minder gewagt erscheinen), das Schiff nebst seinen Abseiten aus dem funfzehnten Jahrhundert. — Interessant ist unter den ältesten Theilen vornehmlich die Crypta, deren eigenthümlich gestaltete Pfeiler mit ihren seltsam geschweiften Kapitälen und andren Gliederungen ein wichtiges Beispiel für die Formation der älteren deutschen Architektur enthalten dürften. Sie wechseln in zwei verschiedenen Bildungen und sind theils in perspektivischer Ansicht, theils in horizontalem Durchschnitt (letzterer jedoch für die complicirtere Bildungsform [T. 9, x] vielleicht nicht ganz in genügender Grösse) dargestellt. Für das Studium möchte es noch erspriesslicher gewesen sein, wenn auch die Profile der einzelnen Gliederungen derselben — auch vielleicht die der Wandpfeiler der Crypta etc. — in geometrischem Aufriss mitgetheilt wären [1]. — Aus der Zeit der zweiten Bau-Periode sind insbesondere die Querwände, welche die Sitze der Chorherren von den Kreuzflügeln sonderten, von Wichtigkeit. Die leichten Relief-Arkaden, mit welchen dieselben versehen sind, enthalten mannigfach zierlichen Schmuck an den Kapitälen der Säulchen, die in guten

[1]) Es sei mir vergönnt, bei dieser Gelelegenheit noch einmal (wie es in diesen Blättern schon öfters geschehen ist) darauf aufmerksam zu machen, wie vornehmlich die genaue und in genügender Grösse ausgeführte Darstellung der architektonischen Profile für das Studinm der Architektur und für die historische Bestimmung der Monumente aus dunkleren Epochen von Wichtigkeit ist. Die Grundrissformen kehren, mehr oder minder, in bestimmten Modificationen wieder, auch die Ornamente geben zumeist keinen vollkommen sicheren Anhaltspunkt. Die eigentlichen Glieder der Architektur aber, welche die Sprache des architektonischen Gefühles sind, verläugnen nie (und dies ist seit dem entferntesten Alterthum überall der Fall gewesen) den Geist der Zeit, in welcher sie gebildet wurden. Erst wenn uns die nöthige Anzahl solcher Profilirungen von den verschiedensten Monumenten vorliegt, werden wir im Stande sein, ein chronologisches System der mittelalterlichen Architektur (welches wir noch keineswegs besitzen) mit Sicherheit zu entwerfen.

Abbildungen vorgeführt werden; merkwürdig ist es, dass hier die Bögen unmittelbar über den Kapitälen, ohne Vermittelung eines Abakus, aufsetzen.

Unter den plastischen Monumenten ist besonders die bronzene Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (st. 1080), welche in schwach erhabenem Relief das Bild des Königs darstellt, von grosser Wichtigkeit. Der Verfasser bezieht sich für die Begründung der gleichzeitigen Anfertigung derselben auf die treffliche Abhandlung von P. A. Déthier („über das Grabmal-des Königs Rudolph von Schwaben zu Merseburg," in den Neuen Mittheilungen des thür. sächs. Vereins 1834, auch besonders abgedruckt), von dem auch die Abbildung desselben im vorliegenden Werke gefertigt ist. — Sodann die Abbildung eines trefflichen Grabsteines, der das Bild eines Ritters enthält und, nach der Ansicht des Referenten, in die spätere Zeit des dreizehnten oder den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts (da sie den germanischen Styl bereits in vollkommener Entwickelung und Freiheit zeigt) gehört. — Ferner eine seltsame alterthümliche Säule, die der Sage zufolge, früher dazu gedient hat, die ewige Lampe zu tragen. — Endlich, neben andren Gegenständen, besonders zu bemerken: der alte Taufstein, der vor mehreren Jahren, auf Veranlassung des Verfassers, aus der Neumarktskirche in die Vorhalle des Doms versetzt wurde und bereits durch mehrere Untersuchungen früherer Kunstforscher bekannt ist. Er ist, zwischen einer umherlaufenden Relief-Arkade, mit den Bildern der Propheten geschmückt, denen die Apostel auf den Schultern sitzen, — eine zwar nicht unverständliche, aber um so naivere Symbolik. Die Abbildungen desselben von zwei Seiten geben den byzantinisch starren Styl der Arbeit in gelungener Weise wieder. Der Verfasser bestimmt das Alter desselben als dem elften oder dem Anfange des zwölften Jahrhunderts angehörig.

Interessant ist sodann die Neumarktskirche, deren ursprüngliche Anlage (sie hat in neuerer Zeit manche Veränderungen erlitten) der Verfasser, in Rücksicht auf die entsprechenden Eigenthümlichkeiten des Styles, für den, vom Chronisten um die Zeit des Jahres 1200 angeführten Neubau der Kirche hält. Die Details zeigen jene zierliche Entwickelung des byzantinischen Styles, welche wir dieser Zeit zuzuschreiben pflegen. Der Anlage nach ist es eine einfache Basilika, Säulen mit Pfeilern wechselnd, mit einem Querschiff vor dem tiefer zurücktretenden Altarraume. Die Säulen im Innern tragen einfache Würfelkapitäle. Interessant sind besonders die beiden Portale, von denen das grössere, reich mit Säulen und Bogenverzierung geschmückt, auf einer trefflichen malerischen Ansicht mitgetheilt ist; die Kapitäle u. a. zeigen hier das zierlichste, geschmackvollste Blätterwerk. Das kleinere Portal hat nur zwei Säulen, die aber noch reicher als die des andern, auch an Schaft und Basen, geschmückt sind. Auffallend sind hier, in den Gliederungen, die mehrfach vorkommenden antikisirenden Eierstäbe, und in den Ornamenten die griechische Palmetten-Verzierung, die vornehmlich an der einen Säulenbasis in klassischer Reinheit ausgeführt ist. Deck- und Fussglieder dieser Säulen sind im Profil mitgetheilt; wir hätten indess auch gern die Umfassungsglieder des Portals, so wie auch die Profile des anderen (dort namentlich die einfacheren Deckglieder der Säulen) in ähnlicher Darstellung gesehen. Die Details beider scheinen denen der überaus reizvollen (unvollendeten) Kirche zu Conradsburg, bei Ermsleben am Harze, ziemlich genau zu entsprechen. Wenn sich das vom Verfasser angenommene Alter der Neumarktskirche zur unwiderleglichen Evidenz erweisen lässt, so würde sie für weitere Bestimmungen der Art

einen sehr erfreulichen Anhaltspunkt geben. Referent stimmt zwar, seinem subjektiven Gefühle nach, der Ansicht des Verfassers bei; doch wäre es wünschenswerth, wenn man es sicher darthun könnte, dass der gegenwärtig vorhandene ältere Bau nicht erst nach der veränderten Besitznahme im dreizehnten Jahrhundert, — durch die Canonici, denen die Kirche im Jahr 1240 übergeben wurde, — ausgeführt ist.

Die Sixtkirche, eine unausgebaute Ruine spätgothischen Styles, ist auf der Titelvignette in einer sehr ansprechenden malerischen Ansicht gegeben. —

Das grosse Interesse, mit welchem Referent die Belehrungen des vorliegenden Werkes sich anzueignen bemüht war, möge es entschuldigen, wenn er an einzelnen Punkten den Wunsch nach einer noch genaueren Auskunft nicht unterdrückt hat. Das Ganze steht jedenfalls in einer solchen Bedeutsamkeit da, dass dem Verfasser die entschiedene Theilnahme, sowohl von Seiten der Wissenschaft, als auch die einer mehr unbefangenen, gemüthlichen Betrachtung, auf keine Weise wird fehlen können.

Die Domkirche zu Brandenburg und ihre Denkmäler.

Kurzer Abriss einer Geschichte der hohen bischöflichen Stifts- und Domkirche und des damit verbundenen Dom-Capituls zu Burg Brandenburg, nebst Beschreibung der in Gegenwart Sr. Majestät des Königs und des Königlichen Hauses am 1. Oktober 1836 gefeierten Wiedereinweihung der Kirche etc. von Dr. Aug. Schröder, Ober Dom-Prediger und erstem Prof. a. d. Ritter-Akademie zu Burg Brandenburg, etc. Brandenburg 1836.

(Museum, 1837, No. 3.)

Die Domkirche von Brandenburg, eins der interessantesten Gebäude der Mark, war im letzten Jahrhundert sehr in Verfall gerathen und mannigfacher Restaurationen bedürftig geworden; durch die gnädige Bestimmung Sr. Majestät des Königs steht sie gegenwärtig wiederum in ihrer alterthümlichen Würde, sicher und fest, gereinigt von mancherlei unpassendem Zubehör, für den Dienst der Gemeinde da. Die Restauration, die namentlich an der Façade, zur Hervorbringung eines mehr harmonischen Eindruckes, bedeutende Veränderungen nöthig machte, ist nach Schinkel'schen Plänen ausgeführt worden. Die Eigenthümlichkeiten des alten Baues und mehrere der in der Kirche vorhandenen Bildwerke nehmen das Interesse des Kunstforschers in hohem Grade in Anspruch. Die vorliegende Schrift, welche hierüber eine nähere Rechenschaft giebt, gehört in die Reihe jener Monographieen, die künftigen Forschern zur leichteren Begründung einer allgemeinen Kunstgeschichte des Vaterlandes von mannigfachem Nutzen sein werden. Sie besteht im Wesentlichen, — bis auf die angehängten, bei der Wiedereinweihung der Kirche gehaltenen Predigten, — aus der Ueberarbeitung eines Programmes („über das Alter und die Restauration der

bischöflichen Stifts- und Domkirche zu Burg Brandenburg" etc.), welches bei Gelegenheit der erwähnten kirchlichen Feier ausgegeben und in Kurzem vergriffen wurde: wir müssen es dem Verfasser Dank wissen, dass er die geschichtlichen Notizen über die Domkirche und das mit ihr verbundene Kapitel hier noch einmal und in strengerer Uebersicht der Benutzung von Seiten eines grösseren Publikums darbietet. An den, im Programme enthaltenen kunstgeschichtlichen Bemerkungen hatte Referent Gelegenheit gehabt, auf den Wunsch des Verfassers Einzelnes beitragen zu können; er fühlt sich dem Verf. verpflichtet, dass er dieselben werth genug hielt, auch der vorliegenden Schrift, neben andern, wichtigen Notizen eingereiht zu werden.

Die erste Gründung einer Kathedrale zu Burg Brandenburg fällt in das J. 949; einer Wiederherstellung derselben, nach langer Unterbrechung des christlichen Gottesdienstes, geschieht um das Jahr 1166 Erwähnung. Die Kirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt zeigt an den rundbogigen Arkaden des Mittelschiffes, an den Wänden und Säulen der hohen Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores den byzantinischen Styl in derjenigen Formenbildung, welche in den Bauwerken, die dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehören, gefunden wird, so dass, nach der Meinung des Referenten, wohl schwerlich irgend ein sichtbarer Theil des Gebäudes dem ursprünglichen Bau, auch wohl nicht dem Neubau von 1166, angehört. Dieser Ansicht entgegen steht die neuerdings ausgesprochene Meinung des Hrn. Alexander von Minutoli („Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken", Lief. I., S. 16), der von Theilen des Domes aus den Jahren 949 und 1170 spricht; die folgenden Lieferungen des genannten Werkes lassen die Angabe der näheren Gründe, welche den, in Angelegenheiten der nordischen Kunst sehr erfahrenen Verfasser desselben zu dieser Ansicht bestimmt haben, erwarten. Die Gründe des Ref. sind in obiger Schrift enthalten. — Die übrigen Theile des Domes zeigen den späteren gothischen Styl; doch sind, im Gegensatz gegen die Bauweise des nordöstlichen Deutschlands, die niedrigeren Seitenschiffe der ursprünglichen Anlage beibehalten.

Unter den Bildwerken der Kirche hat die geistreich gearbeitete Relief-Darstellung, welche sich am Haupt-Portal, über den Kopfgesimsen der Thürgewände hinzieht, bereits mannigfach die Aufmerksamkeit der Freunde des Alterthums auf sich gezogen. Sie enthält, wie es scheint, eine Satire auf den katholischen Clerus, unter der Gestalt eines Fuchses (oder Wolfes), der in mancherlei bedenklichen Situationen dargestellt ist, z. B. wie er den Gänsen predigt und eine davon ergreift. Der Verf. theilt die Sage über den Ursprung dieses Werkes mit. Die letztere Sage nennt einen Namen des Urhebers und die Jahrzahl der Anfertigung (1648); gegen diese soll es streiten, dass der Stein, daraus das Werk gebildet, tief in das gothische Portal eingemauert und somit wohl mit dessen Erbauung gleichzeitig ist. Aus dem Styl der Arbeit möchte, da sie nur Thierfiguren enthält, das Alter nicht eben mit Leichtigkeit zu erkennen sein; doch glaubte Ref. in einzelnen Beiwerken, namentlich einigen mechanischen Geräthschaften, gewisse Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die mehr dem 16ten als einem früheren Jahrhunderte (wenn nicht gar der angegebenen späteren Zeit) angehören dürften. Dafür spricht auch die Abwesenheit alles Arabeskenhaften, welches den mittelalterlichen Darstellungen ähnlicher Art eigen zu sein pflegt.

Dann ist vornehmlich das grosse Werk, welches den Altar des hohen Chores schmückt und mit der Jahrzahl 1518 versehen ist, von besonderer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte. Es ist ein Schrein mit lebensgrossen, holzgeschnitzten Figuren und mit Flügelthüren, die aussen und innen mit heiligen Gestalten bemalt sind. Letztere namentlich erwecken das Interesse des Kunstforschers; der Verf. führt die verschiedenen Schriften an, welche dieselben bereits, in grösserer oder geringerer Ausführlichkeit, behandelt haben. Heller, im Leben Lucas Cranach's, nennt sie unter den Werken dieses Meisters; eine Meinung, die nicht haltbar sein dürfte, wenn gleich in technischen Bezügen (namentlich in der Behandlung der Stoffe) manche Anklänge an diesen Künstler zu finden sind, die indess nur mehr auf einen in grösserer Ausdehnung verbreiteten (wir wollen sagen: „sächsischen") Styl der Malerei zu deuten scheinen. Im Wesentlichen tritt hier ein Meister von eigenthümlich grossartiger Ausbildung hervor, der aber, nach unsren bisherigen Kenntnissen, noch ziemlich vereinzelt dazustehen scheint. Der Verf. hat die Güte gehabt, die Charakteristik, welche Referent von diesem Werke entworfen, neben andern Bemerkungen über dasselbe, ebenfalls aufzunehmen.

Verschiedene andre Gemälde und Bildwerke, die sich in der Domkirche befinden, sind vornehmlich in dem abgeschlossenen linken Kreuzflügel zusammengestellt und so eine zweckmässige Aufbewahrung derselben gesichert. Die grosse Anzahl der Grabsteine (deren vollständiges Verzeichniss das oben angeführte Programm enthält) sind an den Wänden der Kirche aufgestellt, und ist somit ebenfalls für ihre Erhaltung gesorgt. Endlich macht der Verf. auch auf die übrigen, mehr oder minder wichtigen Gegenstände der Kunst-Technik, namentlich auf den grossen Schatz der kostbaren Messgewänder u. a. dergl., welche in der Sacristei bewahrt werden, näher aufmerksam.

Ich reihe hier den Aufsatz ein, den ich für das oben erwähnte Programm geschrieben hatte: —

Die Domkirche von Brandenburg lässt in ihren einzelnen Theilen mit Sicherheit zwei von einander verschiedene Baustyle erkennen. Die rundbogigen Arkaden, welche die Wände des Mittelschiffes tragen, erscheinen in dem Charakter des sogenannten byzantinischen oder romanischen Baustyles, ebenso die Wände und Säulen der Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores. Der obere Theil des Mittelschiffes und Chores, die Seitenschiffe und das Gewölbe der Gruftkirche tragen dagegen den Charakter des späteren gothischen Styles. Diese Verschiedenheiten der Baustyle deuten auf die verschiedenen Perioden, in welchen das vorhandene Kirchengebäude entstanden ist, und die gothischen Theile desselben bezeichnen einen Umbau, der in späterer Zeit, in bedeutend umfassender Weise, angeordnet war. Dass hier dem Beschauer zwei wesentlich verschiedene Zeiten entgegentreten und das Ganze nicht etwa — wie die Geschichte der Architektur auch wohl Beispiele dieser Art darbietet — als eine gleichzeitige Anlage mit absichtlicher Verschiedenheit des Styles in den einzelnen Theilen zu betrachten ist, ergiebt sich vornehmlich aus dem Umstande, wie das Gothische dem Byzantinischen in unharmonischer

Weise angefügt ist. So an den Pfeilern des Schiffes, an denen die regelmässige Gliederung und das Kämpfergesims der älteren Anlage, durch eine Verstärkung nach den Seitenschiffen zu, verbaut und unterbrochen worden ist. So auch in der Gruftkirche, in welcher die gothischen Gurte des Gewölbes ohne die nothwendige Vermittelung über den Kapitälen der byzantinischen Säulen und über den Wandpfeilern aufsetzen

Die Zeitpunkte, in welchen die verschiedenen Theile des Gebäudes aufgeführt wurden, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, ist, bei dem gegenwärtigen Mangel urkundlicher Nachrichten, ein schwieriges Unternehmen, und dies um so mehr, als der Wissenschaft der Architekturgeschichte, — einer Wissenschaft, welche unmittelbarer als jede andre in das Leben der Vergangenheit zurückführt, — bisher überhaupt noch nicht eine wahrhaft gründliche Behandlung vergönnt worden ist. Aus den Zeiten der ersten Gründung einer bischöflichen Kirche dürfte schwerlich, unter den sichtbaren Theilen des Gebäudes, irgend ein Rest vorhanden sein. Mit grösserem Recht könnte man geneigt sein, die byzantinischen Theile desselben als die Ueberbleibsel der von Bischof Wilmar im J. 1166 erbauten Kirche zu betrachten. Doch scheint auch diese Annahme den älteren Theilen, wenigstens den Säulen der Gruftkirche, noch ein zu hohes Alter zuzuschreiben. Es ist in den Kapitälen und Basen dieser Säulen, in der phantastischen Composition ihres Ornaments, in dem weichen Schwunge und der präcisen Ausführung desselben eine Eigenthümlichkeit zu bemerken, die sonst nur bei den spätesten Erzeugnissen des byzantinischen Styles gefunden wird; und vornehmlich zeigen jene halb thierischen, halb menschlichen Figuren, welche hier vorkommen, ein solches Beherrschen des Stoffes, eine so entschiedene, so geistreich humoristische Belebung, dass die deutsche Plastik vor der Zeit des Jahres 1200 schwerlich im Stande gewesen sein dürfte, etwas ähnlich Reifes zu Tage zu fördern. Jedenfalls indess, und allerdings auch mit Rücksicht auf diese feinere Ausbildung, sind die byzantinischen Theile der Domkirche für den Freund der Culturgeschichte von besonderer Wichtigkeit, da der ältere Baustyl des Mittelalters in den Ländern östlich der Elbe eben so seltene Beispiele zählt, als, im Gegentheil, wenige Meilen im Westen dieses Grenzflusses (vornehmlich in den, dem Harze benachbarten sächsischen Gegenden) die grösste Fülle solcher alterthümlichen Bauwerke angetroffen wird. — Die gothischen Theile des Domes dürften in das vierzehnte, vielleicht auch, wenn man einzelne Details berücksichtigt, in das funfzehnte Jahrhundert, und zwar in die spätere Zeit desselben, gehören. In seiner Gesammt-Erscheinung unterscheidet sich dies Gebäude von den gothischen Kirchen der Mark durch die Anordnung niedriger Abseiten neben einem hohen Mittelschiffe, hohem Querschiffe und Chore, während sonst gewöhnlich der Mittelraum und die Seitengänge gleich hoch gehalten wurden, was hier indess ohne Zweifel eben jener Benutzung der älteren, die Einrichtung des Ganzen bestimmenden Theile zuzuschreiben ist.

Unter den Kunstwerken, welche im Innern des Domes befindlich sind, ist der Schmuck des Hochaltars von besondrer Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte: ein Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit Flügelthüren, welche innen und aussen mit heiligen Gestalten auf goldnem Grunde bemalt sind. An dem Schnitzwerk befindet sich zweimal die Jahrzahl 1518[1]: nach dem Charakter des Ganzen zu urtheilen, kann man die Voll-

[1]) Auf dem Rahmen liest man: *Anno Dni.* 1518 *sub d. Valentino Abbate.*

endung desselben mit gutem Recht in diese Zeit setzen. Die Schnitzbilder des Altarwerkes sind in einem, in allgemeiner Beziehung tüchtigen Style gearbeitet, doch ohne tiefere Bedeutung; die Gemälde sind es, welche das lebendigere Interesse des Kunstfreundes erwecken. Es sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edeln, würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik, wie gewöhnlich die grösseren deutschen Altarblätter der Zeit, gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Ueberraschend ist es, wie man hier anscheinend verschiedene Auffassungsweisen der deutschen Schulen jener Zeit durcheinanderspielen sieht. Während nemlich einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, findet man in einigen Köpfen jene ernste, tief gemüthvolle Charakteristik wieder, welche Zeitblom's Bildern eigen ist; in andern dagegen einen Hauch der eigenthümlich weichen Milde, welche vorzugsweise in den Darstellungen der älteren niederrheinischen Schule gefunden wird, und zugleich nicht minder bedeutende Anklänge — in der Auffassung des Einzelnen sowohl als vornehmlich in der Behandlung der Stoffe — an die Manier des Lucas Cranach. Gleichwohl einigen sich diese verschiedenartigen Elemente vollkommen harmonisch zu einem trefflichen Ganzen, und die letzterwähnte Eigenthümlichkeit, welche im Aeusserlichen dieser Bilder vorherrscht, dürfte vornehmlich dazu dienen, die sächsische Schule des Meisters zu bestimmen. Leider ist die Geschichte der deutschen, namentlich der norddeutschen Malerei bisher nur erst so ungenügend untersucht und gewürdigt, dass es zur Zeit nicht wohl möglich sein möchte, etwas Bestimmteres über den Künstler, der ein so beachtungswürdiges Werk geliefert, zu ermitteln. Wohl bewahrt unser nächstes Vaterland hier und dort recht interessante Werke der bildenden Kunst, die es beweisen, dass auch in diesen Gegenden ein reineres Gefühl und ein edleres Gemüth sich in anmuthvoller Gestalt zur Erscheinung herauszubilden vermochten; aber eine, nur einigermaassen befriedigende Uebersicht ist bis jetzt noch nicht gewonnen, und die Resultate einer solchen müssen noch der Folgezeit anheim gestellt bleiben.

Zu den Seiten dieses Altarschmuckes sind gegenwärtig zwei zusammengehörige Tafeln mit einer bedeutenden Anzahl geschnitzter Heiligengestalten in einfachem altgothischem Style angebracht. Neben diesen zwei ebenfalls zusammengehörige Schreine mit grösseren Figuren, — Christus und Maria, verschiedene Heilige zu ihren Seiten, — die sich durch die edle Entwickelung eines weichen gothischen Styles, wie derselbe um das J. 1400 herrschend war, auszeichnen. Unterwärts, zu den Seiten des Altares, bemerkt man noch zwei lebensgrosse hölzerne Relief-Figuren, Maria und Johannes, im Style des vierzehnten Jahrhunderts, die in ihrer Art auch nicht ohne gutes Gefühl gearbeitet sind. Die trauernde Stellung beider deutet an, dass sie zu den Füssen eines Crucifixes standen, ohne Zweifel desjenigen, welches in seiner alten Beschaffenheit hinter dem Altare aufgestellt ist.

Unter den zahlreichen alterthümlichen Werken, welche in dem abge-

Diese letztere Angabe könnte über die Herkunft des Werkes zu Resultaten führen. Für den Dom scheint dasselbe hienach nicht ursprünglich gearbeitet zu sein, eben so wenig jedoch auch für die im vorigen Jahrhundert vernichtete Marienkirche, von woher es nach einer unverbürgten Sage stammen soll. (In dem, weiter unten erwähnten Programme vom J. 1849 wird mit Bestimmtheit angegeben, dass das Altarwerk früher in der Marienkirche befindlich gewesen und im J. 1723 in den Dom gekommen sei.)

schlossenen südlichen Kreuzflügel der Kirche aufgestellt sind, findet sich Einzelnes, was für die Interessen der Kunst- und Cultur-Geschichte nicht unerheblich ist. Es ist mit Dank anzuerkennen, dass man hier eine Einrichtung getroffen hat, um Werke dieser Art, die — an sich im Allgemeinen minder erfreulich — einem Gotteshause nicht mehr zur wahrhaften Zierde gereichen dürften, an also passlicher Stelle zu vereinigen, sie vor Verderbniss zu schützen und ihre Betrachtung, gegenseitige Vergleichung u. drgl. für den Freund alter Kunst in angenehmer Weise zu erleichtern. Der bedeutendste unter diesen Gegenständen ist ein Altarwerk, mit Schnitzwerk in der Mitte und Malereien auf den Seitentafeln, worin Scenen aus der Geschichte der Maria dargestellt sind. Letztere sind in einem weichen, der niederrheinischen Schule sich annähernden Style, um die Zeit des Jahres 1400, gemalt, in der Technik zwar ziemlich handwerksmässig, gleichwohl mit einer eigenthümlichen Zartheit und Innigkeit im Ausdrucke des Gefühls. Beiläufig möge hier bemerkt werden, dass auch anderweitig in älteren Bildern, welche den nordöstlichen Gegenden Deutschlands (vornehmlich auch der Mark) angehören, Anklänge an diese schönen Eigenthümlichkeiten der niederrheinischen Schule gefunden werden, ein Umstand, der, wie es scheint, zugleich jene milderen und weicheren Motive auf den Flügelbildern des Hochaltars erklären dürfte. Ausserdem ist noch ein langes Bild von geringer Höhe, auf beiden Seiten mit den Brustbildern von Heiligen und mit der Jahresbezeichnung 1489 versehen, zu erwähnen. Die Malerei ist hart und nicht sonderlich schön; gleichwohl ist eine eigenthümliche künstlerische Behandlungsweise, nach Art der älteren nürnbergischen Schule, darin bemerkbar. Diese Tafel bildete früher den Untersatz des Altarwerkes über dem Hochaltar der Kirche; doch war sie nicht ursprünglich für dasselbe bestimmt, da sie eine grössere Länge hat als jener. In der Mitte des Raumes ist ein zierliches Holzthürmchen von etwa 14 Fuss Höhe, in reinem, geschmackvoll gothischem Style aufgestellt. Ohne Zweifel diente dasselbe früher als Tabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten.

Ein neuerlich erschienenes Programm „zur Geschichte des Bisthums Brandenburg" von Dr. A Schröder („Einladungsschrift zu der am 1. October 1849 zu begehenden Säcularfeier des vor 900 Jahren am 1. October 949 durch Kaiser Otto den Grossen gestifteten Bisthums") bringt einige weitere Notizen zur Baugeschichte der Brandenburger Domkirche. Zunächst bemerkt der Verf. (S. 5): „Jedenfalls lassen sich noch jetzt an dem ehrwürdigen Bau, an welchem die Jahrhunderte in verschiedenen Epochen gearbeitet haben, drei Bau-Perioden deutlich unterscheiden; davon die erste, noch theilweise im Fundament und in manchen andern Spuren erhalten, aus Otto's Zeit, die zweite aus den Zeiten Bischof Wilmars (1161 — 70), des zweiten eigentlichen Gründers des Hochstifts; ihr möchte der eigentliche Haupttheil der Kirche, das Langhaus oder Schiff zuzuschreiben sein." Ich bedaure, dass jene vorausgesetzten Spuren eines ottonischen Baues, aus dem zehnten Jahrhundert, nicht näher nachgewiesen und charakterisirt sind. In Betreff der Annahme des siebenten Jahrzehnts des 12. Jahrhunderts für den älteren Hauptbau der Kirche, nach ihrer gegenwärtigen Erscheinung, verweise ich auf meine im Vorstehenden enthaltenen Bedenken, wenn diese sich zunächst auch nur auf die Säulen der Crypta beziehen. Höchst wichtig

ist die, von Hrn. Schröder (S. 34) beiläufig mitgetheilte Notiz über die im J. 1235 durch Bischof Rutger erfolgte Einweihung des Altares der Crypta[1]: eine solche Weihung setzt eine totale Bauveränderung voraus, welche den Dienst an dem älteren Altare (falls überhaupt eine Crypta und ein Altar in derselben schon früher vorhanden waren) beseitigt hatte. Wir haben in diesem Datum somit die Zeit der Vollendung des Baues der gegenwärtigen Crypta, womit auch die Beschaffenheit ihrer Säulen sehr wohl stimmt. Muthmaasslich gehört auch der übrige romanische (byzantinische) Bau der Kirche eben dieser Bauperiode an; und es dürfte somit auch nicht unmöglich sein, dass jene Spuren, die dem zehnten Jahrhundert zugeschrieben sind, von dem erwähnten Bau des Bischofes Wilmar herrühre. — Rücksichtlich des gothischen Umbaues und Domes führt Hr. Schröder (S. 6) einige Daten an, wonach derselbe, seinem wesentlichen Theile nach, in den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts zu fallen scheint.

Ein Besuch in Wittenberg.

Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer und Cranach.

(Museum 1837, No. 5, f.)

Von den Kunstschätzen, durch welche die Stadt Wittenberg einst verherrlicht war, hat sich nicht Vieles auf unsre Zeit erhalten; aber das Wenige, was dort noch vorhanden ist, hat eine um so grössere Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst. Die Gemälde von Lucas Cranach und seinem Sohne, insbesondere aber die gegossenen Arbeiten der Vischerschen Familie verdienen in der That eine grössere Beachtung, als ihnen bisher im Allgemeinen zu Theil geworden zu sein scheint. Uebersichtliche Bemerkungen über dieselben und Abbildungen findet man in dem Werke: „Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, mit historischen und artistischen Erläuterungen herausgegeben von Johann Gottfried Schadow, etc. Wittenberg 1825.“ Sei es mir vergönnt, diesen Bemerkungen noch einiges Andre, nach eigener Anschauung jener interessanten Werke, hinzuzufügen.

Höchst wichtig für die Entwickelungsgeschichte eines der grössten Künstler, welche Deutschland besessen hat, des Peter Vischer, ist das von seinem Vater Hermann Vischer gegossene Taufbecken in der Stadtkirche. Es ist im Ganzen etwa 4½ Fuss hoch, oben achteckig umfasst, von einer schweren, geschweift gothischen Architektur getragen; die Füsse der Architektur mannigfach mit Löwen und ähnlichem Gethier geschmückt. Eine Abbildung des Ganzen findet sich in dem genannten Werke, Taf. A. Die gravirte Inschrift des oberen Randes lautet genau, wie folgt: Do. man.

[1]) *Altare in Crypta consecravit in honorem Mariae virginis, Johannis Baptistae, Mariae Magdalenae, Catharinae, Levini Episcopi Martyris MCCXXXV. VI. Kalend. Decbr.: temporibus Jacobi Praepositi.* (*Maderi antiquit. Bruns.* p. 175.)

zalt. | von. cristi. gepurt. | m. cccc. vnd. dar. nach. | im. lvii. jar. am. | sant. michaelis. tag. | do. ward. disz. werck. vol | bracht. von. meister. her. | man Vischer. zu nurnberg. (Das letztere Wort ist abgekürzt geschrieben, muss aber, wie es scheint, in dieser Weise gelesen werden.) — Den Hauptschmuck des Taufbeckens bilden die kleinen Figuren der Apostel, die theils an den Seiten der oberen Umfassung, theils weiter unten, an den vier Pfeilern, welche dieselben unterstützen angebracht sind. Die oberen Figuren, ursprünglich acht an der Zahl, von denen aber gegenwärtig zwei fehlen, stehen als Reliefs vor Teppich-artig ciselirten Feldern. Sie sind minder bedeutend als die unteren, haben sehr kurze, sogar plumpe Verhältnisse und sind auch nicht ohne Schwerfälligkeit in der Ausführung. Zu bemerken ist aber, dass schon bei ihnen, diesen Mängeln zum Trotz, die Gewandung durchweg eine bestimmte Absicht auf die Herausstellung grosser, bedeutsamer Linien zeigt. Sehr augenfällig wird dies bei dreien dieser Figuren, in denen die Gewandung sogar, wie es in der deutschen Kunst jener Zeit gewiss nur höchst selten gefunden wird, nach einer, der Antike sich annähernden Weise geordnet ist: so nemlich, dass der rechte Arm frei bleibt und der Mantel ganz in der Form einer Toga vorn über die linke Schulter geworfen und dann wieder unter dem Ellbogen gefasst ist, was natürlich, auch wenn Andres als missfällig zu bezeichnen ist, eine eigenthümlich würdige Gesammterscheinung hervorbringen muss. Ungleich anziehender jedoch sind, wie gesagt, die vier unteren Figuren (Petrus, Paulus, Andreas und Johannes), welche im Haut-Relief an den erwähnten Pfeilern anlehnen. Sie sind von guten Verhältnissen und von einer schönen statuarischen Einfalt in der Composition. Die Kleidung besteht bei ihnen aus einer einfachen Tunika (mit Aermeln), welche gegürtet ist, bis auf die Füsse hinabreicht ohne sich auf dem Boden sonderlich zu brechen, und in solcher Weise den einfachsten Faltenwurf bedingt. Darüber tragen sie einen Mantel, der auf beiden Schultern aufliegt und unter dem einen Arm aufgenommen wird, so dass auch hier ebenso einfache, wie schöne und wohlbewegte Linien entstehen. Die Brüche der Gewandung erinnern (wie auch bei den oberen Figuren) an die Manieren des funfzehnten Jahrhunderts, sind jedoch noch beträchtlich weicher gehalten, als es am Schlusse des Jahrhunderts allgemeine Sitte wird; die ganze Weise, in welcher die Linien der Gewandung geführt sind, deutet vielmehr auf den älteren, germanischen Styl des vierzehnten Jahrhunderts zurück. Die Köpfe zeigen, bei manchem Conventionellen im Haar, doch ein glückliches Bestreben nach Individualität, und wiederum sind in diesem Bezuge ebenfalls die der unteren Figuren hervorzuheben. Die Arbeit der Hände ist fast durchweg noch wenig geschickt. Als die vorzüglichsten Figuren sind namentlich Petrus mit Schlüssel und Buch und Johannes mit dem Kelch anzuführen; sie erscheinen als treffliche, würdige Vorläufer der Apostelfiguren von Peter Vischer am Sebaldus-Grabe zu Nürnberg.

Es ist mannigfach behauptet worden, dass dies ebengenannte Werk Peter Vischer's, das Sebaldus-Grab mit seinen zahlreichen Bronze-Sculpturen (bekanntlich vom J. 1506—1519 angefertigt), in der Art und Weise seiner Ausführung wesentlich auf italienische Studien hindeute, dass es von dem eckigen, scharfgeschnittenen Style der damaligen deutschen Bildnerei, dem auch P. Vischer selbst in dem bedeutendsten Werke seiner früheren Zeit (dem Grabmonumente des Erzbischofes Ernst von Magdeburg vom Jahr 1497) gefolgt war, zu entschieden abweiche, als dass man eine selbstän-

dige Fortbildung des Künstlers ohne fremden Einfluss annehmen könne. Ich habe jedoch schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass der Styl der Sculpturen des Sebaldusgrabes auffallend an den älteren Styl der germanischen Kunst, wie er vornehmlich das vierzehnte Jahrhundert hindurch herrschend ist (und wie er z. B. recht augenfällig an den alten Statuen hervortritt, die an den Pfeilern der Sebalduskirche zu Nürnberg befindlich sind) erinnert. Auch ist dieser Bemerkung hinzuzufügen, dass die Behandlung an den Sculpturen des Sebaldusgrabes, vornehmlich an den Aposteln, noch immer eine gewisse Trockenheit zeigt, welche ebenfalls viel mehr auf den älteren germanischen Styl als auf die etwa verwandten Motive modern italienischer Kunst hindeutet: sodann, dass auch die Architektur des Sebaldusgrabes im Ganzen eigentlich weniger der eindringenden modernen Kunst als gewissen früheren Elementen des Gothischen verwandt ist, und dass die drei Tempel-Aufsätze, welche dasselbe krönen, die entschiedenste Nachbildung jener Baldachine sind, die sich über mehreren der vorzüglichsten Statuen des vierzehnten Jahrhunderts (z. B. über den wunderwürdig schönen Statuen im Dome von Naumburg) befinden [1]). — Wenn nun aus all diesen Umständen wenigstens mit gleichem Rechte geschlossen werden dürfte, dass P. Vischer sich hier, statt der fremden, italienischen Kunst, absichtlich den älteren Vorbildern der Heimath zugewandt habe, so erhält eine solche Ansicht durch die Betrachtung des Styles in der Arbeit seines Vaters noch ein ungleich stärkeres Gewicht. Hier finden wir, wie der ältere germanische Styl in einer bedeutenden Werkstatt, vielleicht durch fortgesetzte Ueberlieferung, beibehalten war und in seiner einfachen Linienführung bereits eigenthümlich lobenswerthe Erfolge hervorgebracht hatte. Wir sehen die Vorbilder, welche dem glücklichen Geiste des Sohnes schon von früh an eine würdige Richtung vorzuzeichnen und ihn vor den verderblichen, kleinlichen Manieren seiner Zeitgenossen zu schützen im Stande waren. Wir erkennen, dass Peter Vischer nicht durch eine blosse Willkühr zu seiner eigenthümlichen Behandlungsweise bestimmt war. Und wenn jenes Monument in Magdeburg im einzelnen Falle allerdings den Versuch zeigt, sich auch den scharfen, mehr holzschnittartigen Styl seiner Zeitgenossen anzueignen, so gilt dasselbe jedoch keinesweges für die gesammte frühere Richtung des Künstlers, denn andre, vorhergehende Werke (wie z. B. seine drei Grabplatten bambergischer Bischöfe, im Dome zu Bamberg) haben in der Hauptsache ebenfalls nichts mit dem eckigen Wesen der Zeit gemein.

Bei alledem jedoch soll es nicht behauptet werden, als ob P. Vischer sich in weiter vorgerücktem Alter etwa gegen die Vortheile anderweitiger Kunstverdienste absichtlich abgeschlossen habe. Wie er in dem Magdeburger Monument den Manieren der deutschen Bildhauerei, ohne davon befangen zu werden, zu folgen wusste, so nahm er — indess, wie es scheint, erst beträchtlich nach der Zeit des Sebaldusgrabes — gewiss auch die freieren Motive der italienischen Kunst in sich auf. Er konnte dies um so leichter und unbefangener, als seine eigenthümliche Richtung der letz-

[1]) Möchte es doch den Kunstfreunden Nürnberg's gefallen, ein gründliches, umfassendes Kupferwerk über das Sebaldusgrab, wenn auch nur im Umriss, zu unternehmen! Der Reichthum der Sculpturen, der architektonischen Details würde demselben einen mehr als hinlänglichen Stoff gewähren; die Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte aber würden ein solches Werk gewiss mit dem lebhaftesten Danke aufnehmen.



teren auf keine Weise so fern stand, wie die kleinlichen Manieren anderer deutscher Künstler. Aber von spezieller Nachahmung ist auch hier keine Rede, wenigstens betrifft eine solche nur das Aeussere, Verzierung und architektonische Umfassung.

Ein sehr anziehendes Beispiel bietet uns hiefür das bronzene Monument des Churfürsten Friedrichs des Weisen, welches sich, von seiner Hand gearbeitet, in der Schlosskirche zu Wittenberg befindet. Das ganze, bedeutende Werk hat, mit dem Aufsatze, eine Höhe von etwa 12 Fuss. Es bildet eine Nische von geschmackvoller italienischer Architektur mit ciselirtem Teppichgrunde, in welcher, im starken Relief, die Gestalt des Churfürsten, mit den Insignien seiner Würde angethan, steht. Gestalt, Kopf, Geberde des Churfürsten sind ungemein lebenvoll und in freier Eigenthümlichkeit; das Churfürstenschwert, welches mit beiden Händen aufrecht gehalten wird, giebt den Armen eine schöne ruhige Lage; der weite Talar fliesst in einfachen, aber vollen und majestätischen Falten nieder, welche gleichwohl durch die Bewegung der Gestalt motivirt werden. Das Ganze ist von höchst grossartigem und feierlichem Eindruck. Die Nische wird durch zwei schlanke kanellirte Säulen, welche einen zierlich gegliederten Halbkreisbogen tragen, gebildet und von einer leichten, reich ornamentirten Pilaster-Architektur eingeschlossen; ein sehr geschmackvoller Arabeskenfries zieht sich über das Basament der Nische hin. Der Styl der Architektur ist dem der freien italienischen (namentlich der florentinischen) Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gleich, ehe noch nüchterne Schulregeln oder manieristische Ausartung dieselbe verkümmert hatten; sie steht im schönsten Einklange mit dem Charakter der Gestalt des Churfürsten. Ueber der Nische befindet sich das Wappen, und darüber, als ein freier Aufsatz, zwei Engelknaben, die einen Kranz mit dem Wahlspruche des Dargestellten tragen. Diese Knaben sind jedoch nicht von gleichem Werthe mit den übrigen Theilen des Werkes und gewiss nicht von der eignen Hand des Meisters. Zu den Seiten des erwähnten Basaments liest man die Inschrift: Opus M. (Magistri) Petri. Fischers. Norinbergensis. Anno. 1527.

Diesem Monument gegenüber befindet sich ein zweites, von ganz ähnlichem Verhältniss und Anordnung, welches die Gestalt Churfürst Johanns des Beständigen enthält. Es ist augenscheinlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, doch bezeichnen es die am Fuss der Statue befindlichen Buchstaben H. V. als ein Werk Herrmann Vischers, des Sohnes von Peter V. In dem Kranz des Aufsatzes befindet sich die Jahrzahl 1534. Auch dies ist ein Werk von hoher Trefflichkeit, kommt indess dem vorigen an Werth nicht ganz gleich. Namentlich ist hier der Faltenwurf des Talares nicht in so schönen grossartigen Massen gehalten und zerfällt statt dessen in eine Reihe einzelner Partieen, welche nicht mehr die Hauptformen des Körpers mit Deutlichkeit erkennen lassen. Auch die Architektur weicht bereits in etwas von der Reinheit der vorigen ab, indem die Säulen zu den Seiten der Nische hier mit ausgebauchtem Untertheil versehen sind. (Abbildung des ersten Monuments im Ganzen, und sehr sorgfältig ausgeführte Abbildungen der beiden fürstlichen Gestalten siehe in dem Schadow'schen Werk, Taf. B. C. D.)

Die beiden, eben besprochenen Werke befinden sich zu den Seiten des Altares der Schlosskirche. Hinter dem Altar derselben sieht man noch ein drittes, höchst vorzügliches Bronzewerk. Dies ist eine Gedächtnisstafel,

welche, wie sich aus der Unterschrift ergiebt, dem Andenken des Henning Goden, Probstes der Kirche, Professors der neugestifteten Wittenberger Universität und eines der vorzüglichsten Rechtsgelehrten seiner Zeit, gest. im Jahr 1521, gesetzt worden ist. Sie enthält die Reliefdarstellung einer Krönung der Maria, ganz nach der althergebrachten Anordnung: Gott-Vater und Christus auf Wolken thronend und die Krone über der heiligen Jungfrau haltend, welche zwischen ihnen, zum Beschauer gewandt, kniet. Ueber der Krone die Taube des h. Geistes. Seitwärts, in kleineren Gestalten, der Probst knieend und anbetend, und neben diesem Johannes der Evangelist, welcher ihn der h. Jungfrau vorführt. Umher, in den Wolken und in den oberen Ecken der Tafel, verschiedene Engelknaben und Köpfe von Engeln. Das alterthümlich Feierliche der Gesammt-Anordnung dieser Composition ist hier mit dem feinsten, geläutertsten Geschmacke aufgefasst, auf die gediegenste Weise zu Leben und Anmuth durchgebildet. Es ist eine Harmonie, eine Erhabenheit und zugleich Zartheit der Linien darin, die das Auge des Beschauers in wohlthuendster Weise berühren. Das Nackte (vornehmlich in der halbnackten Gestalt des Erlösers) ist von einer tadellosen Vollendung und durchaus in edler Fülle gehalten; die Gewandung legt sich in ebenso grossen, wie klaren und weichen Linien um die Körper der dargestellten Personen und tritt besonders bei Gott-Vater und der h. Jungfrau als ein classisches Muster hervor. Es sind auch hier in der Gewandung die schönen Motive jenes älteren germanischen Styles; aber was fast ohne Ausnahme in den früheren Werken dieses Styles, bis zum ersten Viertel des funfzehnten Jahrhunderts, mehr nur als Andeutung und Intention sichtbar wird, das vermählt sich hier auf eine überraschende Weise mit der höchsten technischen Vollendung und der lebenvollsten Durchführung bis ins Einzelne. Der Ausdruck der Köpfe ist vorzüglich, der des Gott-Vater von hoher Würde, der des Erlösers von milderem Gefühle; nur der, übrigens anmuthig gebildete Kopf der Maria scheint eine gewisse Starrheit im Ausdrucke zu haben. Die Engelknaben sind im Ganzen weniger befriedigend und nicht ohne ein gewisses Ungeschick in ihren spielenden Bewegungen. — Der Meister, welcher dies merkwürdige Relief verfertigte, ist zur Zeit unbekannt; eine Chiffre des Namens ist, bei dem gegenwärtigen Zustande des Werkes, nicht aufzufinden. Unzweifelhaft aber dürfte auch dies der Vischer'schen Schule zuzuschreiben sein, indem, wie bemerkt, gerade sie in der freien Durchbildung jenes edleren germanischen Styles vor allen ausgezeichnet ist; so erinnert auch die schöne Gewandung des Evangelisten Johannes auf diesem Relief auffallend an die der Apostel des Sebaldusgrabes. Aber keines der übrigen bekannten Werke dieser Schule, — keines vielleicht der gesammten Kunst des deutschen Mittelalters dürfte dem in Rede stehenden, in Bezug auf Reinheit und Anmuth des Styles, an die Seite zu stellen sein. Und dieses Werk, welches fast in allen seinen Theilen die deutsche Kunst auf dem Gipfel der höchsten Vollendung zeigt, befindet sich in einem wenig zugänglichen Winkel dieser Kirche, hoch in die Wand eingemauert, so dass es nur mit Unbequemlichkeit gesehen werden kann, und ist (wie auch die beiden vorgenannten Monumente) mit einer Oelfarbe überstrichen, welche nicht nur den schönen Metallglanz verdeckt, sondern vielleicht auch die feinere Modellirung (so möglicher Weise eben im Kopfe der Maria) beeinträchtigt hat. Möge sich wenigstens eine Gelegenheit finden, dasselbe abzuformen und in Gypsabgüssen auch

einer Anschauung im weiteren Kreise zugänglich zu machen! [1]) — Der Umriss, welchen das Schadow'sche Werk nach diesem Relief enthält (Taf. J.), giebt die Composition des Ganzen wieder, reicht aber nicht ganz hin, um demjenigen, der das Relief nicht gesehen hat, die hohe Schönheit desselben klar vor die Augen treten zu lassen.

Ausserdem befinden sich, ebenfalls hinter dem Altar und in die Wand eingemauert, noch zwei ältere Grabsteine aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, der eine den Herzog Rudolph I. mit seiner letzten Gemahlin Agnes, der andre die erste Gemahlin des Herzogs, Kunigunde, in flachem Relief darstellend. Das Schadow'sche Werk giebt von ihnen genügende Abbildungen und hebt den schönen, weichstylisirten Faltenwurf in der Gestalt der Agnes auf gebührende Weise hervor.

Vor den beiden, oben besprochenen Bronze-Monumenten Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen sieht man noch die Marmorstatuen derselben beiden Fürsten, lebensgross, knieend, und die Hände faltend, in Panzer und Wappenrock. Beide sind trefflich gearbeitet und in würdiger männlicher Haltung. Vorzüglich interessant waren sie mir wegen der theilweisen und im Ganzen wohlstylisirten Bemalung. Die Gesichter in natürlichen Farben, Bart und Haare schwarz, die Mützen golden, ebenso alle Schmucktheile der Rüstung, Ränder, Nägel und dergl. vergoldet; die Wappenröcke hellblau mit goldenem Rande (früher ebenfalls ganz golden); das Uebrige der weisse Stein. Das Ganze macht sich eigenthümlich und nicht übel, selbst die, in gewissen, der Plastik angemessenen Grenzen gehaltene Bemalung der Gesichter; nur das Stumpfe der Augen ist störend, und zeigt es, wie nöthig es ist, dass an dieser Stelle ein glänzender Stoff, der das Licht tiefer in sich aufnimmt, angewandt werden muss (wie es auch bei den Griechen überall der Fall war.)

Zum Beschluss dieser Uebersicht der plastischen Denkmäler Wittenberg's erwähne ich noch des Monumentes über dem Grabe des jüngeren Cranach (st. 1586), in der Stadtkirche befindlich. Es ist ein Hautrelief in Marmor, die Grablegung Christi darstellend und weicht bereits entschieden von der Weise der deutschen Kunst ab. Es ist im Style der Florentiner dieser Zeit (der Nachfolger Michelangelo's), gleichwohl noch in einer seltenen Tüchtigkeit und Würde ausgeführt. In dem Schadow'schen Werke findet sich keine Abbildung desselben. [2]) —

Unter den Gemälden von Lucas Cranach dem älteren erwähne ich zuerst seines Bildes vom J. 1516, welches sich auf dem Rathhaus befindet und (wie auch die folgenden) in dem genannten Schadow'schen Werk durch Abbildung und ausführliche Beschreibung näher erläutert ist. Es stellt bekanntlich die zehn Gebote — in zwei Reihen von je fünf gesonderten Feldern — dar. Wenn es dem Bilde noch verschiedentlich an der leichteren naiven Grazie, die Cranachs spätere Arbeiten auszeichnet, fehlt, so ist es doch im Allgemeinen durch eine volle, energische Farbe und präcise Behandlung von erfreulicher Wirkung. Die Uebertreter der Gebote sind

[1]) Ein andres Exemplar derselben Gedächtnisstafel befindet sich im Dome zu Erfurt. — [2]) Ein andres Grabdenkmal in derselben Kirche ist besonders durch die daran enthaltene Angabe des Verfertigers interessant. Es ist das Denkmal des Matthias von Schulenburg, (gest. 1569). gross, in barocker Renaissanceform, und hat an der Basis die Inschrift: *Georg Schröter v. Torgaw M. F.* 1571. Die Arbeit ist ganz im Charakter der Zeit, mit sehr saubern Ornamenten und eleganten Reliefs. Die knieende Figur des Ritters ist steif, doch von feiner Ausführung.



in diesen Darstellungen meist Kriegsleute und überall ist ihnen eine fabelhafte Teufelsgestalt beigesellt; vortrefflich macht sich letztere, wenn sie dem Bösen wie eine Alp auf den Schultern hockt. Ueber das Ganze hin zieht sich, im Halbkreise, ein Regenbogen, dessen Schenkel auf den, in den unteren Ecken des Gemäldes befindlichen landesherrlichen Wappen ruhen. Es ist ein schöner Gedanke, auf solche Weise die Gnade, welche vom Fürsten ausgeht, über die Sündigen und Uebelthäter hin leuchten zu lassen; doch könnte man meinen, der Gedanke sei nicht eben künstlerisch ausführbar. Indess muss man gestehen, dass Cranach ein so schwierig darzustellendes Motiv sehr glücklich zu behandeln wusste: nur wie ein leichter, zitternder Flor, in zart gebrochenen, durchsichtigen Farben, breitet sich der Bogen über die verschiedenen Darstellungen hin.

Bekannter als das ebengenannte und öfters besprochen ist das grosse Altarwerk aus Lucas Cranachs späterer Zeit, welches sich in der Stadtkirche zu Wittenberg befindet. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrund eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen; das Ganze nicht ohne eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. Die malerischen Schönheiten dieses Werkes muss man mehr im Einzelnen aufsuchen, wie namentlich die ebengenannten Gruppen der Zuhörer bei der Predigt mit dem liebenswürdigsten Gefühle dargestellt sind; sonst ist in der Ausführung, in der Formenauffassung wie auch in der Farbe, schon viel Handwerksmässiges. Interessant aber ist das Werk vornehmlich durch die Idee, die demselben zu Grunde liegt, indem es eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift in sich vereinigt. Es ist, neben den bekannten Apostelbildern Dürers in der Münchner Gallerie, — wenn freilich der Technik nach keineswegs von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen protestantischen Glaubensrichtung zu betrachten. [1])

Ausserdem sind von dem älteren Cranach noch einige Gemälde in dem Ordinaten-Zimmer (in der kleinen alten Kapelle neben der Stadtkirche) vorhanden, die jedoch leider während der Zeit meines Besuches in Wit-

[1]) Ch. Schuchardt in seinem Werke „Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke" (Leipzig, 1851) erkennt weder das im Rathhaus befindliche Gemälde, noch das Altarwerk der Stadtkirche als Arbeit von des Meisters eigner Hand an.

tenberg unzugänglich waren. Auch das Schadow'sche Werk giebt über dieselben keine Nachricht.

Sodann sind mehrere Gemälde von dem wenig gekannten Sohne dieses Meisters, Lucas Cranach dem jüngeren, anzuführen. Sie befinden sich hinter dem Altar der Stadtkirche, in guter Beleuchtung aufgestellt, und sind in dem Schadow'schen Werk ebenfalls beschrieben und abgebildet. Sie sind von ungleichem Werth und auch von ungleicher Behandlungsart, so dass man in ihnen einen, wenn auch auf keine Weise talentlosen, so doch in seiner Richtung minder sicheren Meister erkennt. Das anziehendste unter diesen ist eine Gedächtnisstafel, welche der Professor G. Crackow zum Andenken seiner im J. 1563 verstorbenen Gemahlin malen liess: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, und darunter die Familie des Donators knieend. Dies Bild erinnert überall noch an die Schule des Vaters; es ist von schlichter Behandlung, aber trefflich durchgebildet, von vorzüglichem Ausdruck (besonders in den drei Gekreuzigten), und die Portraitfiguren voll eigenthümlichen Lebens; nur die Landschaft ist unbedeutend in der Ausführung. — Der Weinberg des Herrn, vom J. 1569, ist ein figurenreiches Bild von kleinerem Maassstabe. Es stellt auf der einen Seite die Würdenträger der katholischen Kirche dar, welche den Weinberg vernichten, auf der andern die Helden der Reformation (sämmtlich Portraits), welche für das Gedeihen des Weinberges Sorge tragen. Das Haupt-Interesse dieses Bildes beruht in dem Gedanken, und das naiv Poetische der Composition überwiegt die künstlerischen Verdienste. Doch ist das Einzelne, wenn es auch an Gesammt-Eindruck fehlt, nicht übel gemacht. (Die Christusfigur im Vorgrunde, deren Ausführung nicht mit dem Uebrigen stimmt, ist von neuerer Hand übermalt). — Die Anbetung der Hirten dürfte eins der späteren Gemälde des Künstlers sein; sie vereinigt mit der älteren naiven Compositions-Weise bereits etwas Freies, modern Pastoses in der Behandlung der Farbe, was den Richtungen der Kunst, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein wurden, angehört. Doch liegt den Köpfen, besonders denen der knieenden Donatoren, noch immer die schlichte Auffassungsweise der älteren deutschen Malerei zu Grunde. Das Dachgebälk des Stalles, in dem die Handlung des Bildes vor sich geht, ist von einer reichen Anzahl lustiger kleiner Engelknaben erfüllt. Solche hat der jüngere Cranach öfters darzustellen beliebt, wie z. B. auf seinem trefflichen Bilde einer Pietà (Christus mit der Dornenkrone zwischen Maria und Johannes, Donatoren und Heilige auf den Flügeln), welches sich im Dome von Meissen, in der Begräbnisscapelle Herzog Georg des Bärtigen, befindet. — Das vierte der in Wittenberg befindlichen Gemälde des jüngeren Cranach stellt die Bekehrung Pauli vor; es ist das letzte Werk des Künstlers, — im Wesentlichen aber ziemlich schwach und seinen sonst anziehenden Arbeiten nicht wohl vergleichbar; nur die Portraits der Donatoren sind auch hier von erfreulicher Auffassung.

Ausser den genannten sieht man in Wittenberg noch mehrere Gemälde, welche der Hand des jüngeren Cranach zugeschrieben werden, so in der Schlosskirche die Portraits von Luther und Melanchthon, ganze Figuren, an den Wänden der Kirche über den Grabstätten der beiden Reformatoren aufgehängt. Andre Portraits derselben, ebenfalls wenigstens aus Cranach'scher Schule, sind in der Lutherstube (im Augusteum) und in den benachbarten Räumen vorhanden. Am letztgenannten Orte befindet sich auch eine sehr zahlreiche Sammlung von Portraits sächsischer Churfürsten und von

den Lehrern der Wittenberger Universität, der Mehrzahl nach (besonders die letzteren) ganz tüchtig gemacht, durchweg von lebenvoller Auffassung und von grossem geschichtlichen Interesse. Leider jedoch sind sie in einem sehr vernachlässigten Zustande, der den Freund geschichtlicher Denkmale mit tiefem Bedauern erfüllen muss [1]). — Ebendaselbst sieht man auch ein grosses Bild des gekreuzigten Heilandes, von der Hand des jüngeren Cranach (mit Monogramm und Jahrzahl versehen): der Körper weniger befriedigend ausgeführt, aber das Gesicht in dem schönen, milden Ausdrucke der diesem Künstler so eigenthümlich ist.

Da die Arbeiten des jüngeren Cranach selten sind und der Name dieses Künstlers, eines derjenigen, die den Styl der älteren deutschen Kunst am längsten in einer manieristisch ausartenden Zeit bewahrt haben, selten seinem Werthe gemäss anerkannt wird, so dürfte hier noch ein andres wenig bekanntes Werk, an welchem derselbe bedeutenden Antheil hat, an passender Stelle anzuführen sein [2]). Es ist ein grosses, von verschiedenen Händen ausgeführtes Altarwerk, welches sich in der Stadtkirche von Kemberg (nahe bei Wittenberg) befindet; die nachfolgende Beschreibung desselben verdanke ich der gütigen Mittheilung des Hrn. Professor Hampe zu Berlin.

„In der Stadtkirche zu K. befindet sich ein Altar mit Flügelthüren, auf dessen äusseren Seiten Begebenheiten des alten Testaments, auf den inneren Begebenheiten des neuen Testaments dargestellt sind. Wenn die Flügelthüren zugemacht werden, so sieht man erstlich Adam und Eva unter einem grossen Apfelbaum: auf der rechten Seite des Bildes steht Adam, auf der linken Eva; sie hat einen Apfel in der Hand. Im Mittelgrund, neben Adam, schafft Gott den ersten Menschen aus einem Erdenkloss; auf der Seite der Eva, im Mittelgrunde, ist die Erschaffung des Weibes aus der Rippe des schlafenden Adam. Im Hintergrunde das Paradies, aus welchem sie durch einen Engel mit dem flammenden Schwerte verjagt werden. Das Bild hinter dem rechten Flügel des Altares stellt die Sündfluth vor; hinter dem linken Flügel sieht man Loth mit seinen Töchtern. Diese beiden Bilder sind von Einer Hand und schlechter als die andern. Neben dem linken Flügel die Errichtung der ehernen Schlange: dieses ist von dem Meister, welcher Adam und Eva gemalt hat, und ungleich besser als die Sündfluth und Loth. — Werden die Flügelthüren geöffnet, so sieht man erstlich auf dem rechten Flügel die Taufe Christi, von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. Christus steht im Jordan und am Ufer desselben ist Johannes, mit einem Felle bekleidet, welcher aus einer Kanne das Wasser auf das Haupt Christi herabgiesst. Im Mittelgrunde mehrere Zeit-

[1]) (In neuerer Zeit ist eine umfassende Restauration dieser Gemälde erfolgt.) — [2]) Vorzügliche Werke des jüngeren Cranach sind ausserdem: eine Vermählung der heiligen Katharina im Dome von Merseburg und verschiedene Tafeln, zu zwei Altarwerken gehörig, im Westchore des Naumburger Domes. Ich habe dieselben bereits früher (vergl. oben, S. 165, ff.) beschrieben, und die Vermuthung aufgestellt, dass sie von dem jüngeren Cranach herrühren dürften, eine Meinung, die ich jetzt, nach genauerer Kenntnissnahme von den sicheren Werken dieses Künstlers, mit Ueberzeugung wiederholen darf. (1837.)



genossen der Reformation: Luther, Melanchthon, Barth. Bernhardi, David Wenzel und Lucas Cranach d. j., welcher eine weisse Tafel in der Hand hält; auf derselben steht sein Zeichen und: „Aet 54. 1565“ [1]). In der Höhe des Bildes Gott-Vater und der heil. Geist. Das Mittelbild ist die Kreuzigung. Christus am Kreuz in der Mitte des Bildes, zu seinen Seiten die beiden Schächer. Rechts im Vorgrunde die heiligen Frauen; die Mutter Christi ist einer Ohnmacht nahe und wird von einigen unterstützt; neben dieser Gruppe der Hauptmann zu Pferde; unten am Kreuz steht einer, den man für Joseph halten möchte. Auf der linken Seite des Bildes spielen die Krieger um das Gewand, einer zieht das Schwert; nahe bei dieser Gruppe Pilatus in einem langen rothen Talar und einer hermelinverbrämten Mütze und eben solchem Kragen. Mehrere Gruppen füllen den Mittel- und Hintergrund. Die Luft ist mit blutrothen Streifen gemalt. Das Bild hat kein Zeichen und steht der ebengenannten Tafel von Cranachs Hand sehr nach. Unzweifelhaft aber von Cranach d. j., wenn schon durch kein Zeichen beglaubigt, rührt das linke Flügelbild her, welches die Auferstehung Christi darstellt. Unten am Grabe sieht man die schlaftrunkenen Wächter; der eine kann bei weit aufgerissenen Augen sich noch nicht überzeugen, ob er schlafe oder wache, der andere ist noch ganz vom Schlafe befangen, der dritte ist voller Furcht und wie geblendet. Unter dem Mittelbilde ist das Abendmahl, so breit wie das Mittelbild und halb so hoch als breit. Christus in der Mitte, rechts und links neben ihm die Jünger. Es ist der Augenblick gewählt, in dem Christus die Worte spricht: „einer unter euch wird mich verrathen“; die Jünger sind zum Theil bestürzt, zum Theil nachdenkend. Im Vorgrunde rechts ist Judas, links ein junger Mann, welcher ein Getränk eingiesst, und hinter seinem Stuhle liegt ein Hund, auf dessen Halsband die Buchstaben J. R. S. N. stehen.“

Römische, Byzantinische und Germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Chr. Wilh. Schmidt. 1. Lieferung: die Liebfrauenkirche in Trier in 10 Lithographieen mit erläuterndem Text von dem Gymnasial-Direktor I. H. Wyttenbach, dem Domkapitular Dr. I. G. Müller und dem Herausgeber. Trier 1836. In Commission bei I. I. Linz. Preis 4 Rthlr.

(Museum, 1837, No. 7.)

„Diese Kirche, begonnen 1227 und um 1243 vollendet (also vor der Grundsteinlegung des Cölner Doms im Jahr 1248), im vollständigsten Uebergangsstyl, ja bis auf die Rundbogen an den Portalen und Thurmfenstern schon ganz dem Spitzbogenstyl angehörig und, vielleicht nicht zu ihrem Nachtheil, nur der reicheren Ausschmückung an durchbrochenen, beblätterten und gekrönten Giebeln, verzierten Spitzthürmchen, Stabwerk und verschlungenen Fensterrosen entbehrend, ist nach einem höchst sinnreichen

[1]) Der jüngere Cranach wurde 1515 geboren. Vergl. Schuchardt, a. a. O., I, S. 65.



und originellen Plan erbaut, ja wahrscheinlich einzig in ihrer Art, und ihrem leider unbekannten Baumeister scheint die goldene Regel sehr wohl bekannt gewesen zu sein, wie an verschiedenen Gebäuden von gleichen Dimensionen, das Innere dessen am reichsten erscheint, welches dem Beschauer auf einen Blick die meisten Gegenstände darbietet, so wie das am grössten, welches die meisten Abtheilungen zeigt [1]). Das Mittelschiff bildet nämlich ein beinahe gleichschenklichtes Kreuz über 12 runden Säulen, 4 stärkern in der Mitte und 8 leichtern Nebensäulen, dessen östlichem Arm sich ein fünfseitig geschlossener Chor anschliesst und ihn hierdurch gegen die 3 anderen dreiseitig geschlossenen um Einiges verlängert. Zwischen diesen Kreuzes-Armen befinden sich eine Art mit einem halben Achteck geschlossene Doppelkapellen, als niedrigere Abseiten, wodurch sich die Grundfläche als ein mit Halbpolygonen umkränztes Zwölfeck gestaltet, über dessen Mitte, d. h. den vier Hauptsäulen, ein Viereck gleich einer Kuppel sich erhebt, welches nach Innen mit einem viergetheilten Kreuzgewölbe geschlossen, über diesem ein niedriges hölzernes Satteldach mit steilen Walmen trägt, an dessen Stelle sich ehemals ein sehr hoher achtseitiger Spitzhelm befand, welcher durch einen Sturm im Jahr 1631 hart beschädigt, dann abgetragen und durch das gegenwärtige Dach ersetzt wurde. — Die Ausführung des Ganzen ist vortrefflich, dabei so reich wie zierlich, zumal die Portale, alles bis auf die Felder der Kreuzgewölbe aussen wie im Innern aus Werkstücken von einem feinkörnigen, schön gefärbten Sandsteine bestehend, wohl erhalten und nur durch wenige neuere Zusätze verunstaltet.

„Das oben genannte Werk giebt uns nun für einen sehr mässigen Preis zwei Grundrisse, einen Durchschnitt, die Ansicht des Aeussern, eine perspektivische des Innern, die 3 Portale und 1 Blatt Detailzeichnungen, alles in ziemlich grossem Maassstabe (die Blätter haben die Grösse des Boisserée'schen Werkes über die Denkmale am Niederrhein) auf feinem Papier sehr sauber gezeichnet und lithographirt, mit einem gleichfalls lithographirten Titelblatte, 35 Quartseiten historischen und artistischen Text und einer werthvollen Zugabe in der angehängten Abhandlung des Hrn. Domkapitulars Dr. Müller über den Sinn und die Bedeutung der in dieser Kirche vorkommenden Bildwerke in 18 ferneren Seiten“ . . . . . .

Wir können nicht umhin, dem vorstehend eingesandten Aufsatze über die erste Lieferung der Trier'schen Alterthümer noch einige Worte, zur näheren Würdigung dieses höchst trefflichen und alle Beachtung verdienenden Werkes, hinzuzufügen. Die merkwürdige Construktion des Grundplanes der Liebfrauenkirche ist im Vorigen auf genügende Weise auseinandergesetzt worden. Zu bemerken ist jedoch, dass, wie aus den angeführten Erläuterungen des Hrn. Domkapitular J. G. Müller (Verfassers der bekannten Abhandlung „über die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen“ etc.) hervorgeht, jene Grundrissform nicht als ein Ergebniss willkürlicher Neuerung zu betrachten, sondern dass sie in bestimmter Rücksicht auf besondere liturgische Bedürfnisse erfunden ist. Die Kirche sei nämlich nicht bestimmt gewesen, der gottesdienstliche Versammlungsort einer Volksgemeinde zu sein, sondern der einer Priester-

[1]) „*A grandeur égale de deux intérieurs, celui qui offre le plus de divisions parait le plus vaste; celui qui présente le plus d'objets à la fois, parait le plus magnifique. Durand: Leçons d'architecture*, Band II. S. 42.“



gemeinde, die hier besondere Offizien zu Ehren der seligsten Jungfrau absingen sollte. Daher jene, dem Runden sich annähernde Form, ähnlich wie die der Taufkirchen, in der sich Alles auf den Altar bezieht, welcher im Mittelpunkt des Ganzen, unter der hohen Kuppel aufgerichtet war. Wir bedauern, dass der Verfasser dieser Erläuterungen, bei der Durchführung seiner, zwar höchst annehmlich erscheinenden, Ansicht nicht auch angegeben hat, wie weit dieselbe auf speziellere oder allgemeinere historische Daten gestützt ist. — Die besondere Form jener kapellen-artigen Ausbauten zwischen den Armen des Kreuzes dürfte sodann als eine Nachahmung des französischen Kathedralenstyles zu fassen sein, in welchem zu jener Zeit ähnliche Ausbauten, zur Umkränzung des Chores, bereits allgemeine Sitte waren.

Wie im Allgemeinen durch diese eigenthümliche Grundrissform und die in derselben beruhende ästhetische Wirkung, so ist die Liebfrauenkirche ferner in Gemässheit des architektonischen Styles, in welchem sie emporgeführt ist, von höchster Bedeutsamkeit für die Entwickelungsgeschichte der Architektur des Mittelalters. Sie steht als eins der wichtigsten Beispiele für den Beginn der germanischen (gothischen) Baukunst in Deutschland da und zeigt nur noch das letzte Moment des Kampfes, in welchem das byzantinische System sich gegen das siegreich eindringende germanische Princip zu retten suchte. Denn noch ist jenes in der That hier nicht völlig überwunden. Haben einerseits die Wölbungen und die hochgebreiteten Fenster überall zwar schon den leichten Schwung des Spitzbogens, stützen sie sich nach allen Ecken bereits gegen kräftig hervorspringende Strebepfeiler, so sind andrerseits die Portale noch vom Rundbogen überwölbt, ebenso die Umrahmungen der grossen Fenster an der Hauptfronte, so herrscht überall bei den Bogenträgern noch das Element der Säule oder des Säulenbundes (statt der germanischen Vermischung von Pfeiler und Säule) vor, und ist in den Gesimsen, wenigstens den horizontalen, noch manch ein schwereres byzantinisches Motiv zu bemerken. Aber diesen einzelnen Motiven zum Trotz entwickelt sich gerade in den Gesimsen (welche in aller Architektur den Grad der inneren Durchbildung erkennen lassen) ein neues, bewegliches Leben: jene schärferen Einziehungen und Einkehlungen, welche der grösseren Elasticität des germanischen Systemes angemessen sind, leuchten überall hervor; die Gurtbildung in den Kreuzgewölben gewinnt durchweg jene, wenn ich sie so nennen darf, traubenförmige Gestalt, welche auf den Schwung der Gewölbkappen zurückzudeuten scheint; ja, es zeigt sich in diesen Profilirungen mannigfach eine gewisse Excentricität, eine gewisse überströmende Kraft, welche eben das Hervortreten neuer künsterischer Momente augenscheinlichst ankündigt. So sind auch die Ornamente, an den Säulenkapitälen und in den Füllungen der Portale bereits vollkommen frei von jenen eigenthümlich geschweiften typischen Formen des byzantinischen Styles, vielmehr bilden sie überall, in mannigfachster Weise, die einzelnen Formen der Natur nach, aber auch sie sind nur ausnahmsweise erst in dem gewöhnlichen Charakter des germanischen Styles gehalten. In der Herausstellung dieser Besonderheiten besteht ein Hauptvorzug des vorliegenden Werkes vor vielen ähnlichen, und wir müssen es dem Herausgeber ganz besonders Dank wissen, dass er die sämmtlichen, nur einigermaassen wichtigen Profilirungen, die an der Liebfrauenkirche enthalten sind, in ebenso sorgfältigen und in genügender

Grösse ausgeführten Darstellungen, wie in zweckmässiger Anordnung derselben (z. B. bei den Gewölbgesimsen zugleich die der vertikalen Architekturtheile, über denen sie ausgehen) mitgetheilt hat. Möge eine solche Darstellungsweise in allen Werken ähnlicher Art Anerkennung und Nachfolge finden und uns so zu einer gründlicheren Kenntnissnahme des inneren Wesens der architektonischen Monumente die schon so lang erwünschte Gelegenheit geben!

Uebrigens war die Liebfrauenkirche (oder vielmehr der vorhandene Neubau, der ein älteres, verdorbenes Gebäude zu ersetzen dienen sollte), wie oben bereits angeführt ist, erst im J. 1227 gegründet worden, war aber noch im J. 1243, wie aus der, in den Erläuterungen des Hrn. Direktor Wyttenbach angeführten Urkunde hervorgeht, im Bau begriffen. Und wenn wir demnach hier, im Westen des Rheines, in Folge sicherer historischer Daten, so spät noch und bei so geistreichem Bestreben, das neue Element der Kunst gründlich zu verarbeiten, ein Gebäude erstehen sehen, welches den germanischen Styl noch immer nicht in seiner Reinheit zeigt, vielmehr noch manch ein byzantinisches Element nicht abzuweisen vermögend ist, so werden wir hiedurch hoffentlich die Ueberzeugung gewinnen, dass in der Zeitbestimmung von Gebäuden, die in ferneren östlichen Gegenden, unter minder günstigen Culturverhältnissen aufgeführt sind, etwas minder zuversichtlich, als es bisher geschehen, zu Werke zu schreiten sei.

Ausser diesen architektonischen Verhältnissen ist die Liebfrauenkirche von Trier auch durch die Sculpturen, womit ihre Portale — ohne allen Zweifel gleichzeitig mit der Erbauung — geschmückt sind, für die Kunstgeschichte von grosser Wichtigkeit. Das Hauptportal namentlich besitzt einen grossen Reichthum von Sculpturen, theils freistehende Statuen von bedeutender Dimension, theils Hautreliefs; das Seitenportal hat ein anmuthvolles Relief, — das Chorportal nur Schmuck von zierlichem Blattwerk. In den Zeichnungen des Herausgebers ist der Charakter dieser Sculpturen mit Geschmack, in genügender Deutlichkeit und mit vollkommener Treue wiedergegeben. Auch sie verrathen sämmtlich eine Hinneigung zu dem freieren germanischen Style der bildenden Kunst, so jedoch, dass auch bei ihnen noch mannigfache Nachklänge der älteren byzantinischen Darstellungsweise beibehalten sind. Letzteres hier indess nicht zum Nachtheil der in Rede stehenden Arbeiten. Sie gewinnen hiedurch eine Verbindung von Zartheit und Ernst, von Würde und Milde, von Hoheit und Anmuth, in welcher man die Elemente der edelsten Kunstrichtung zu erkennen berechtigt ist. Namentlich jene Gestalten der Verkündigung Mariä (zu den Seiten des Fensters über dem Hauptportal) sind von einer Zartheit des Gefühles, von einer stillen Würde in Stellung, Bewegung und Gewandung, wie zu jener Zeit nicht eben viel Werke der Art gefunden werden. Ueberhaupt aber finden wir in diesen Arbeiten ein neues Beispiel von dem merkwürdigen Aufschwunge der bildenden Kunst, vornehmlich der Sculptur, welcher um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in Deutschland stattfand, und welcher, neben mannigfach andren erhaltenen Werken, in den Sculpturen der Klosterkirche zu Wechselburg in Sachsen, in denen von Freiberg im sächsischen Erzgebirge (erstere in den von Hrn. Dr. Puttrich herausgegebenen Denkmälern bereits abgebildet, die andere einer späteren Mittheilung vorbehalten), — in so mannigfachen Elfenbeinschnitzwerken, namentlich einigen merkwürdigen, aus Bamberg stammenden Bücherdecken, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindlich, —

an den Reliquienkästchen, welche die Stiftskirche in Quedlinburg aufbewahrt u. dgl. m. gefunden wird. Eigenthümlich ist den Statuen am Hauptportal der Liebfrauenkirche auch die Form der Baldachine, unter denen sie stehen: ein thurm-artiger Aufbau, hier zumeist noch in einfacher, etwas schwerer Weise gehalten, der aber gerade in diesen Motiven wiederum den Beginn einer neuen Sitte erkennen lässt, während er bei den, gewiss nicht bedeutend späteren Sculpturen an dem einen Ostportale des Bamberger Domes, vornehmlich aber bei den berühmten Statuen im Naumburger Dome bereits ungleich reichere und mannigfaltigere Formen entwickelt. — Sehr dankenswerth sind die ausführlichen Erläuterungen des Hrn. Domkapitular Müller zu diesen Bildwerken, indem durch sie der Gedanke und Inhalt, welcher denselben zu Grunde liegt, mit scharfsinniger Consequenz dargelegt und sonach eine Anschauungsweise vermittelt wird, welche zur vollkommenen Würdigung der mittelalterlichen Kunst und ihrer tiefsinnigen Combinationen wesentlich nothwendig ist. Wir haben diese Erläuterungen um so mehr willkommen zu heissen, als durch sie ein, im Ganzen noch wenig untersuchtes Feld eröffnet ist, welches bei ähnlich fortgesetzten Bestrebungen gewiss noch zu mannigfach interessanten Entdeckungen führen wird.

Das ganze, nach allen Beziehungen hin so tüchtig angelegte Unternehmen wird ohne Zweifel den Beifall aller Freunde der vaterländischen Kunst gewinnen, und dem Herausgeber für seine aufopfernde Thätigkeit diejenige Anerkennung, welche er so rühmlich verdient hat, zu Theil werden lassen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, etc. Erste Abtheilung, zweite Lieferung. Leipzig, 1836.

(Museum, 1837, No. 8, f.)

Die beiden Abtheilungen des genannten Werkes, von denen die erste die Denkmale des Königreichs Sachsen, sowie der sächsischen Herzog- und Fürstenthümer, die zweite die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, schreiten nebeneinander vorwärts und nehmen gleichmässig das lebhafteste Interesse des Freundes vaterländischer Alterthümer in Anspruch. Wir haben kürzlich über die ersten Lieferungen der zweiten Abtheilung berichtet und wenden uns gegenwärtig wieder zu der ersten Abtheilung zurück, deren erste zwei Lieferungen die Schlosskirche von Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen, umfassen. Auch hievon ist bereits früher die Rede gewesen; da uns dort indess nur die erste Lieferung allein vorlag, so waren wir noch nicht im Stande, die Leistungen über die Kirche von Wechselburg und die darin vorhandenen Denkmale nach ihrer vollen Bedeutsamkeit zu würdigen und mussten uns im Gegentheil auf mehr allgemeine Andeutungen einschränken.

Was zunächst die Ausstattung der vorliegenden zweiten Lieferung anbetrifft, so ist diese in derselben gediegenen und geschmackvollen Weise



eingerichtet, welche aus den übrigen Leistungen des Herausgebers bereits allgemein bekannt ist. Zweckmässige Auswahl, übersichtliche Zusammenstellung und sorgfältige Treue in der Darstellung vereinigen sich hier mit lebenvoller künstlerischer Behandlung, um ein Ganzes von reichhaltigstem Interesse darzubieten; und wie im ersten Hefte vornehmlich die Ansicht des Altarraumes im Inneren der Kirche (gez. von Werner, lith. von Chapuy) ein höchst anziehendes Bild gewährte, so nicht minder im zweiten Hefte die Ansicht des Aeusseren der Kirche, die hier nach ihren ursprünglichen Verhältnissen, ohne die späteren Anbauten und Einbussen, dargestellt ist (gez. von Werner, lith. von Tirpenne). Ueberall ist der Herausgeber bemüht, sowohl die vorzüglichsten Künstler zur Ausführung seiner Unternehmungen zu gewinnen (und der Name Tirpenne beweist es, wie glücklich diese Bemühungen sind), als auch einem Jeden dasjenige, was für seine Eigenthümlichkeit passt, zukommen zu lassen; so dass wir nicht befürchten dürfen, die malerischen Effekte der Darstellungen auf Kosten der Wahrheit bevorzugt zu sehen. — So führt auch der vom Herausgeber gearbeitete erläuternde Text (dessen vorzüglich schöner Druck, um es beiläufig zu erwähnen, eine nicht überflüssige Zierde des Werkes bildet) in der zweiten Lieferung fort, den Beschauer auf eine ebenso besonnene wie anspruchslose Weise in sämmtliche Eigenthümlichkeiten der in Rede stehenden Gegenstände einzuführen.

Die Kirche von Wechselburg bildet, wie wir bereits in unserm früheren Berichte angedeutet, eins der anziehendsten Denkmale aus der letzten Entwickelungsperiode des sogenannten byzantinischen Baustyles. Sie hat die Grundform einer Basilika, mit einem Querschiff auf der Ostseite, aber ohne erhöhten Chor; die Bogenstellungen des Schiffes werden durch zierlich geformte Pfeiler, ohne dass diese, wie zumeist bei den älteren sächsischen Basiliken (östlich und nördlich vom Harz) mit Säulen wechseln, gebildet. Interessant ist zunächst die Westseite, an welcher im Innern der Kirche eine Vorhalle angeordnet ist, die vom Schiff durch vorspringende Wandpfeiler und eine reichornamentirte Säule, mit Halbkreisbögen überwölbt, gesondert wird. Darüber ist eine freie Empore, wiederum durch einen hohen Schwibbogen überwölbt, wie solche in der Durchschneidung des Kreuzes vorkommen. Diese Einrichtung, welche die innere Ansicht auf Blatt 9 in einem schönen Bilde zu erkennen giebt (und die sich im Gegensatz gegen die ursprünglich flache Decke des Kirchenschiffes unstreitig noch ungleich bedeutsamer machen musste, als bei dem später eingesetzten Gewölbe desselben), scheint als eine besondere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Basilikenbaues gelten zu dürfen, obgleich sie zumeist bei Gebäuden der Art nicht so wohl erhalten ist, wie in der Wechselburger Kirche; nicht selten jedoch findet sich bei den ältesten deutschen Basiliken die eben besprochene Empore noch durch eine reich gebildete Säulenstellung, nach der Seite des Kirchenschiffes zu, ausgefüllt. Zu den Seiten dieser Halle und Empore erheben sich die Thürme der Kirche, deren Unterbau im Aeusseren reich mit Lissenen und rundbogigen Friesen geschmückt, deren Oberbau aber leider nicht mehr vorhanden ist.

Zu den reichsten Theilen der Kirche gehört das in der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindliche Portal mit der demselben auswärts vorgebauten Vorhalle. Hierüber haben wir bereits bei unserem früheren Berichte gesprochen. Nächst diesem ist besonders die Nische des Hochaltares, vornehmlich an ihrer äusseren Seite, durch besonderen Schmuck

ausgezeichnet; die äussere und innere Ansicht derselben, die Grundrisse ihrer einzelnen Theile und namentlich die wohlausgeführten Detailzeichnungen auf Blatt 13 geben hierüber einen genügenden Aufschluss. Im Inneren läuft in der Altarnische, unterhalb der Fenster, eine zierliche Bogenstellung als Wandschmuck hin. Im Aeusseren ist sie durch ein Gesims in zwei Geschosse gesondert, von denen das untere durch vertikale Wandstreifen (Lissenen), das obere durch Halbsäulen in mehrere Felder eingetheilt und zwischen diesen mit jener rundbogigen Friesverzierung geschmückt ist. Am Untergeschoss finden sich nun an diesen kleinen Rundbögen, meist als die Träger derselben, allerhand wundersame Figuren, bald Menschen-, bald Thierköpfe, oder sonst fabelhafte Gestalten. Zwischen den Halbsäulen sind die Fenster, ebenfalls mit kleinen Säulen eingefasst, welche (wie so häufig Aehnliches in der früheren italienischen Kunst vorkommt) auf Löwen ruhen, die ein menschliches Haupt zwischen den Vorderfüssen halten. Das Dach der Nische trägt auf seiner Spitze, wo es an den östlichen Giebel der Kirche anstösst, ein grosses bärtiges menschliches Haupt; über diesem ist im Giebel ein kleines Fenster mit Rosetten-förmiger Umfassung, in deren Ecken man ein Paar Delphine bemerkt, angebracht; endlich, auf der Spitze des Giebels, ein zweites Haupt, hier aber im Charakter eines Jünglings. Der Herausgeber theilt Erklärungen zu einigen dieser Darstellungen, soweit es die bisherige Kenntniss von der Symbolik des Mittelalters verstattet, mit. Im Allgemeinen scheint es, als ob es gewagt sein möchte, jedem Einzelnen solcher Bildungen eine besondere Bedeutung zuzuertheilen; Referent ist der Meinung, dass dergleichen (wie z. B. auch in den Miniaturverzierungen von Manuscripten aus der Zeit des byzantinischen Styles) in seiner besonderen Formation zumeist aus dem phantastischen Sinne der Zeit, der so häufig in's Arabeskenhafte hinüberspielt, hervorgegangen sein möge. Gleichwohl aber kann es nicht in Abrede gestellt werden, dass der Gesammtexistenz dieser wundersamen Darstellungen denn doch ein gewisser gemeinsamer Sinn zu Grunde liegen müsse, und so scheint in der That Boisserée's Hypothese (welche der Herausgeber nach brieflicher Mittheilung vorlegt): — „dass man dieselben aus dem Exorcismus bei der Weihung der Kirchen erklären müsse, indem durch diesen alle bösen und unreinen Dämonen aus dem Hause Gottes vertrieben und gleichsam versteinert an der Aussenseite des Chores oder Allerheiligsten festgebannt seien" — eine in allgemeiner Beziehung sehr beachtenswerthe Ansicht zu enthalten, vornehmlich für die Fälle, wo die wilden oder dämonischen Figuren der Art als Träger von Säulen oder Bögen, somit von der Last des kirchlichen Baues gefesselt, angewandt sind [1]). Wie aber hiemit die Erklärung jener beiden Köpfe, die auf den Spitzen des östlichen Theiles angebracht sind, zu verbinden ist, müssen wir dahingestellt sein lassen [2]). Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass einige

[1]) So wird auch mehrfach der Fälle erwähnt, dass man bei dem ersten Bau von christlichen Kirchen, die an der Stelle von heidnischen Tempeln gegründet wurden, die heidnischen Götzenbilder in den Fuss des neuen Gebäudes eingemauert habe. — [2]) Beide Köpfe tragen eine Art spitzer Mütze, ähnlich wie mit einer solchen im Mittelalter durchweg (und so auch auf dem Relief an der Kanzel der Wechselburger Kirche, welches das Wunder der ehernen Schlange darstellt) die jüdische Nation bezeichnet wird. Doch wissen wir nicht, ob dieser Umstand hinreiche, um zu einer hierauf bezüglichen Deutung der Köpfe Anlass zu geben.



Erklärer (besonders nach dem Vorgange des Herrn von Hammer) in diesen phantastischen Darstellungen eine besondere Geheimschrift, in näherem oder fernerem Bezug auf gnostische Mysterien, vermuthet und nachzuweisen sich bemüht haben, — eine Auffassungsweise, die — freilich nur unter Voraussetzung der vorsichtigsten und unbefangensten Nachforschungen — vielleicht ebenfalls zu allgemeineren Resultaten führen könnte.

Wichtiger indess, wie durch ihre Architektur und die mit derselben verbundenen Zierraten ist die Kirche von Wechselburg dadurch, dass sie — gewiss ein höchst seltenes Beispiel! — noch die ursprüngliche Kanzel und den Schmuck des Hochaltares, beides, wie die Kirche selbst, im spätbyzantinischen Style und mit den merkwürdigsten, ihrer Errichtung gleichzeitigen Sandsteinsculpturen versehen, besitzt [1]). Die Gesammtanordnung beider, sowie einzelne ihrer Sculpturen waren bereits im ersten Hefte mitgetheilt; im zweiten finden sich die übrigen von diesen Sculpturen dargestellt und, nach Zeichnungen von Geyser jun., von verschiedenen Münchner Künstlern lithographirt. Wir wollen hier, ohne aufs Neue auf die interessante architektonische Gestaltung beider Hauptgegenstände einzugehen, nur eine flüchtige Uebersicht der an ihnen vorhandenen Sculpturen, welche meist aus Hautreliefs, zum Theil aus freien Statuen, bestehen, geben. An der Kanzel ist vornehmlich die Brüstung reich damit verziert. In der Mitte der Vorderseite die Gestalt des thronenden Erlösers, als Weltenrichters, in dem alterthümlich hergebrachten byzantinischen Typus, dessen Motive aber mit geistreicher Freiheit benutzt sind; um ihn her die vier Symbole der Evangelisten. Zu seinen Seiten, an den schmalen Eckfeldern, die Gestalten der Maria und des Täufers Johannes, der Fürbitter am Tage des Gerichtes, beide stehend und die Hände in flehender Geberde emporgehoben; der Faltenwurf der Gewandung bei beiden von vorzüglicher Schönheit und in grossen edlen Linien angeordnet. An der einen Seitenwand sieht man das Wunder der ehernen Schlange, an der andern das Opfer Abrahams dargestellt, letzteres der Composition nach ganz in der Weise wie an den ältestchristlichen Sarkophagsculpturen, zugleich aber, wenigstens in der Gestalt des Abraham, in einer eigenthümlich grossartigen Weise belebt. Beide Darstellungen deuten, nach jener altchristlichen Symbolik, welche sich das gesammte Mittelalter hindurch erhalten hat, auf den Opfertod des Erlösers und schliessen sich dem Mittelbilde somit, wie die Verheissung der Erfüllung an. Doch scheint dieser Cyklus noch eine grössere Ausdehnung gehabt zu haben; wenigstens finden sich an der Unterwand unter der Darstellung der ehernen Schlange noch die beiden Halbfiguren (das Untertheil derselben ist beschädigt) von Abel und Cain, beide von einer vorzüglichen Schönheit und geistreichen Charakteristik. Sie waren bereits in der ersten Lieferung in einem etwas grösseren Massstabe abgebildet (sind auch bei der Gelegenheit von uns schon näher besprochen worden).

Von ähnlicher Vorzüglichkeit, wennschon den eben genannten Halbfiguren nicht ganz am Werthe gleich, sind sodann die Sculpturen, welche den reichen Bau des Hochaltares schmücken. Diese bieten noch das eigen-

[1]) In der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt befinden sich, zu Anfange des Chores, zwei niedrige, im byzantinischen Geschmack verzierte Mauerbrüstungen, welche unstreitig ebenfalls als die alten Kanzeln (deren man ursprünglich zwei, für das Evangelium und für die Epistel, bedurfte) zu betrachten sind. Andre Beispiele sind dem Referenten in Deutschland nicht bekannt.

thümliche Interesse, dass die ursprüngliche Bemalung an ihnen erhalten ist, während an denen der Kanzel keine Spur von Farbe gefunden wird. Zuoberst die überlebensgrossen Statuen des gekreuzigten Erlösers, der Maria und des Evangelisten Johannes. Christus ist, wie gewöhnlich in der byzantinischen Kunst, mit einem Schurz bekleidet, die Füsse jedoch mit Einem Nagel an das Kreuz geheftet. Sein Körper, vornehmlich der Oberkörper, ist bereits trefflich ausgebildet, ebenso auch die Beine, doch diese im Verhältniss etwas zu fein. Die drei Arme des Kreuzes haben einen rossettenförmigen Ausgang, darauf drei Halbfiguren angebracht sind: zuoberst Gott Vater, niederwärts deutend, einen Vogel (die Taube des heiligen Geistes) auf dem Arm; zu den Seiten zwei liebliche geflügelte Engel, welche die Arme in klagender Geberde gegen Christus ausstrecken. Am Fusse des Kreuzes liegt eine männliche Gestalt mit langem Bart, in weitem weissem Gewande, welches mit der Kopfbedeckung Ein Stück ausmacht und in vorzüglich schönen Falten den Körper umfliesst; in einem Kelche scheint er das Blut des Erlösers aufzufangen. In Rücksicht auf die Bedeutung dieser Figur führt der Kelch zunächst auf die Vermuthung, dass sie den Joseph von Arimathia (— „als Repräsentanten des erleuchteten patriarchalischen Judenthumes" —) darstelle, der in dem gefeierten heiligen Gral, der Legende zufolge, das Blut Christi gesammelt hat; auch spricht der Herausgeber diese Vermuthung als die wahrscheinlichere aus, aber die Lage der Figur dürfte dem vielleicht nicht ganz angemessen sein. Das weite weisse Gewand lässt den Herausgeber auch auf die Person des Lazarus schliessen, aber hier scheint wiederum der Kelch nicht am Ort: — gewöhnlich wird in ähnlicher Stellung am Fusse des Kreuzes der irdische Ahnherr Christi, Jesse (Isai, der Vater Davids) dargestellt; doch möchte auch hier der Kelch befremden, wenn man ihn in solcher Beziehung nicht vielleicht einfach als das Symbol der Erlösung, welche durch Christi Opfertod auch den Frommen des alten Bundes zu Theil wurde, betrachten will. Jedenfalls dürfte auch diese Figur, wie die gesammte Darstellung, wiederum zur genaueren Erforschung der christlichen Symbolik Anlass geben. Von vorzüglicher Schönheit ist sodann die Gestalt der Maria, in Bezug auf Körperform und Verhältniss, auf Geberde und den in anmuthvoller Würde ausgebildeten Faltenwurf der Gewandung; ähnlich, obgleich diesen Vorzügen nicht ganz gleich, die Figur des Johannes; beide stehen auf angstvoll niedergestürzten gekrönten Männern, von denen der eine jugendlich bartlos, der andere bärtig ist: der Herausgeber vermuthet in ihnen eine Darstellung des überwundenen Heidenthumes und des pharisäischen Judenthumes, eine Gegenüberstellung, die indess durch die Eigenthümlichkeiten der Figuren nicht weiter motivirt ist, wennschon im Allgemeinen die Besiegung eines bösen Principes darin ausgesprochen sein muss.

Höchst anziehend sind ferner die Figuren, welche, in den Nischen an den Seitentheilen des Altarbaues angebracht sind und die der Herausgeber als Josua und David, Samuel und Salomo erklärt. Das königliche Ornat, Krone, Scepter und Saitenspiel, mit welchen Insignien die zweite Figur versehen ist, rechtfertigen bei dieser die Benennung vollkommen und deuten somit wenigstens auf die Sphäre des alten Testamentes, als welcher auch die übrigen Personen angehören müssen, obschon man geneigt sein dürfte, zwischen ihnen unter einander, und auch vielleicht zu den Figuren des Oberbaues, speciellere Bezüge zu suchen. Doch können wir die Annahme des Herausgebers nicht geradezu widerlegen. In sämmtlichen Figuren ist

hier eine ausserordentliche Schönheit und Einfalt der Linienführung, welche den wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt; die Gestalt, welche der Herausgeber als Samuel benennt, trägt einen Mantel, dessen Faltenwurf an die reiflichst durchdachten Formen der antiken Toga erinnert, und doch ist in der Bewegung der Gestalt eine Milde, welche nur in den Werken christlicher Kunst gefunden wird; der jugendliche König neben ihm (Salomo) trägt das Gepräge der holdesten Naivetät. Endlich befinden sich unterwärts, in den Ecken über den untersten Bögen, noch ein Paar Brustbilder, die wiederum, und vornehmlich das eine, den liebenswürdigsten Styl erkennen lassen. Der Herausgeber erklärt sie als Engel, und in der That dürften die Scepter-artigen Stäbe, die sie in den Händen tragen (analog der älteren Darstellungsweise, welche die Engel stets als Boten charakterisirt), obgleich den Figuren die Flügel fehlen, diese Erklärung rechtfertigen; doch ist es bei dieser Deutung auffallend, dass gleichwohl die am Crucifix dargestellten Engel mit Flügeln versehen sind; ausserdem tragen die Figuren Heiligenscheine (die übrigens den Engeln häufig auch zukommen), und es dürfte die Frage sein, ob hier nicht vielleicht ein Paar heiliger Schutzpatrone des Altares dargestellt sein möchten, was freilich mit dem Gesammtcyklus der Altarfiguren nicht recht zu stimmen scheint.

Am Eingange zum Altarraum, an den Eckpfeilern, welche denselben vom Querschiff sondern, stehen in geringer Höhe über dem Boden noch zwei Statuen, beide wiederum von vortrefflicher, grossartiger Arbeit. Die eine stellt einen Krieger, in beinahe antikem, römischem Kostüm, die andre, wie es scheint, einen Priester in weiter feierlicher Gewandung, mit einem Scepter in der Hand, aber ohne die besonderen Abzeichen christlichen Rituals, dar. Der Herausgeber vermuthet in jenem das Bildniss des Gründers der Kirche, in diesem das desjenigen Geistlichen, welcher die Einweihung vollzog. Dieser Ansicht kann Referent nicht wohl beistimmen. Bei Portraitdarstellungen würde man gewiss, wie es aus allen sicheren Beispielen der Art hervorgeht, das Kostüm der Zeit beobachtet, gewiss nicht eine ideale Behandlung angewandt haben. Es dürfte sich vielmehr als wahrscheinlich herausstellen, dass auch diese Statuen zu dem Bildercyklus des Altares in einer besondern Beziehung stehen, und ihrer Eigenthümlichkeit gemäss, sowie in Rücksicht auf die dort dargestellten Figuren des alten Testaments, möchte man hier am Besten auf die Personen des Josua und Aaron rathen können. Wichtig ist noch der Umstand, dass beide Statuen mit den Pfeilern, an welche sie sich anlehnen, aus Einem Stück gearbeitet, also gleichzeitig mit dem Bau der Kirche sind, was sodann auch einen ähnlichen Schluss für die übrigen, im Styl vollkommen verwandten Sculpturen erlaubt.

Endlich ist noch des Grabsteines zu erwähnen, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (st. 1190), der als solcher durch das Modell der Kirche in seinem rechten Arme bezeichnet wird, und seiner Gemahlin enthält. Beide Figuren tragen das Gepräge desselben Styles, wie die übrigen vorhandenen Sculpturen, auch ist die Gewandung an ihnen wohl verstanden; doch erscheint letztere (wenigstens in der Zeichnung) auf eine mehr wulstige Weise ausgeführt.

Alle äusseren Umstände scheinen hier darauf hinzudeuten, dass die sämmtlichen so eben besprochenen Sculpturen, sowie auch das Gebäude selbst, einer und derselben Periode, und zwar der um den Schluss des

zwölften Jahrhunderts, angehören; auch tritt noch nirgend das Gepräge der neuen Kunstweise, welche sich im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, in Deutschland verbreitete, mit Entschiedenheit hervor. Kein namhaftes, der gothischen Architektur angehöriges Motiv in den ursprünglichen Theilen des Gebäudes, kein bestimmtes Motiv des verwandten bildnerischen Styles, den man (wie auch die gothische Architektur) als den germanischen zu bezeichnen begonnen hat, in den Sculpturen; oder wenn in diesen etwas von dessen weicherer Bildungsweise hervortritt, so zeigt es sich doch augenscheinlich, dass dies unmittelbar aus dem subjektiven Gefühle des Künstlers, nicht durch ein neues, abweichendes Gesetz, hervorgebracht ist. Wenigstens kann dergleichen nur als der Beginn eines noch unwillkürlichen Ueberganges zu den nach dieser Zeit hervortretenden neuen Richtungen in Leben und Kunst betrachtet werden. Vielmehr ist das Element, in welchem sich diese Sculpturen bewegen, vorherrschend noch das der byzantinischen Kunst, aber die Motive derselben sind durchweg (nur mit Ausnahme des noch in Etwas mehr alterthümlichen Christusbildes an der Kanzel) mit einer so lebendigen Freiheit benutzt, mit einem so lauteren Gefühle ausgebildet, dass in der That schon ein geübtes Auge dazu gehört, um immer noch den byzantinischen Charakter durchblicken zu sehen. In mehreren Partieen ist sodann auch (wie in der italienischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts) der byzantinische Typus mit grösstem Glück auf seine ursprüngliche Quelle, auf die Bildungsweise des classischen Alterthumes, zurückgeführt, ja dies geht soweit, dass man im Einzelnen direkte Studien nach der Antike voraussetzen möchte, obgleich wohl nirgend das eigenthümliche Gepräge christlicher Auffassung vermisst wird. Vor Allen trifft diese Bemerkung jene beiden höchst schönen Halbfiguren des Abel und Cain; der Herausgeber bezeichnet den Kopf des ersteren, seiner Formenbildung nach, geradezu als einen „wahren Niobekopf" [1]).

Sind nun diese Umstände allerdings zwar im höchsten Grade überraschend, so findet sich doch nichts in ihnen, was die angenommene Zeit der Anfertigung verdächtigen könnte. Höchstens dürfen wir dieselbe, wenn wir auf die äusseren, jedoch wahrscheinlichen Umstände keine Rücksicht nehmen, bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts oder etwa bis gegen dessen Mitte hinabsetzen. Schon mehrfach ist in neuster Zeit — und Referent hat in diesen Blättern das Seinige dazu beigetragen — auf eine namhafte Anzahl von Werken bildender Kunst in Deutschland aufmerksam gemacht worden, welche sämmtlich der Periode um den Anfang des 13. Jahrhunderts angehören und in denen sich ebenso die Anzeichen eines ähnlich bedeutsamen Aufschwunges der Kunst, in derselben Richtung wie bei den Wechselburger Sculpturen, kund geben, wenn freilich die letzteren bis jetzt alles Andre noch weit überragen. Den Bildungsgang der Künstler, welche diese Sculpturen angefertigt, nachzuweisen, möchte indess bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte noch immer seine grossen Schwierigkeiten haben. Die direkten Erinnerungen an die Antike

[1]) Vielleicht dürfte sich eine Gelegenheit finden, die Köpfe des Abel und Cain in Gyps abformen zu lassen. Gewiss würde durch eine Verbreitung solcher Gypsabgüsse, für die es auf keine Weise an Abnehmern fehlen kann, den Freunden mittelalterlicher Kunst ein werther Dienst geleistet werden, indem natürlich im Abguss das Wesen des plastischen Kunstwerkes ungleich klarer erkannt werden muss, als in einer kleinen Zeichnung.

sind auf den Einfluss italienischer Kunst gedeutet worden; doch dürfte eine solche Ansicht sehr problematisch sein, da bisher, bei den sorglichsten Kunstforschungen, in Italien vor der Zeit des Nicola Pisano (und im spätesten Fall wären die Wechselburger Sculpturen mit dessen frühesten Jugendarbeiten gleichzeitig) noch nichts, was irgend eine namhafte Bedeutung hätte, an's Licht getreten ist [1]). Und was ein specielles Studium der Antike anbetrifft, so befanden sich auch in jener frühen Zeit einzelne Werke derselben in Deutschland, welche immerhin wenigstens geeignet sein konnten, den Sinn strebsamer und hochbegabter Künstler auf eine würdige Bahn zu leiten; um nur Ein Beispiel anzuführen, so sieht man noch gegenwärtig an einem Reliquienkasten im Zitter der Stiftskirche zu Quedlinburg, dessen Anfertigung um das Jahr 1200 durch eine Inschrift feststeht, einen grossen, in Amethyst geschnittenen antiken Bacchuskopf angebracht, der, gegenwärtig zwar etwas beschädigt, gewiss schon im Stande sein durfte, zu einer classischen Auffassung der Naturformen Anlass zu geben.

So treten denn die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes als ein sehr wichtiger und gewiss folgereicher Beitrag in die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte hinein. Auch in den Fortsetzungen haben wir ähnlich bedeutsame Mittheilungen zu erwarten. Bereits für das nächste Heft der ersten Abtheilung verspricht der Herausgeber Darstellungen der goldnen Pforte zu Freyberg und der an ihr vorhandenen Sculpturen, welche mit denen der Kirche zu Wechselburg eine auffallende Verwandschaft haben. Referent hat bereits das Vergnügen gehabt, einige dieser Blätter zu sehen, die nicht minder anziehende Darstellungen enthalten und der Gesammterscheinung des Heftes mit Begierde entgegensehen lassen. — In den folgenden Heften der zweiten Abtheilung wird die Domkirche von Naumburg behandelt werden. Auch die hierauf bezüglichen Blätter hatte der Herausgeber die Güte dem Referenten mitzutheilen; wie die architektonischen Theile dieses interessanten Bauwerkes, so sind namentlich die dort befindlichen berühmten Statuen aus der Periode des entwickelten germanischen Styles in diesen Zeichnungen mit einer Vollendung und Treue dargestellt, welche allen Ansprüchen Genüge leistet und somit auch hier die reichsten Beiträge zur Geschichte der vaterländischen Kunst verheisst. Ueberhaupt sind die Sammlungen des Herausgebers gegenwärtig zu einem solchen Reichthum angewachsen, dass wir der schönsten Vollendung seiner grossartigen Unternehmungen entgegensehen dürfen.

[1]) Auch die, noch nicht genügend gewürdigte Statue des Kaiser Friedrich II. (reg. von 1215—1250), welche sich zu Capua, in einer Nische neben dem römischen Thore, befindet, ist bestimmt nicht älter als die Wechselburger Arbeiten. Auch sie hat in der Gesammtanlage, in der ruhig steifen Stellung der Beine, in der Behandlung des Faltenwurfes, noch immer viel Byzantinisches, obgleich die Auffassung ebenfalls schon von einer schönen, lebendigen Freiheit, mit ähnlichem Eingehen auf das Vorbild der Antike, zeugt. Die Brustpartie ist namentlich sehr gut ausgeführt, Kopf und Hände sind leider nicht mehr vorhanden.

Die Miniaturen und Manuscripte der Königl. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg, beschrieben und erläutert von Joseph Merkel, Hofbibliothekar und Professor der Philologie am Lyceum in Aschaffenburg. Nebst vierzehn Blättern mit Umrissen. Aschaffenburg, 1836. Klein Fol.

(Mus. 1837, No. 13.)

Wir empfangen in diesem Werke einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst, welcher das Material für das Studium derselben in einer schätzenswerthen Weise vermehrt und namentlich zur Ausfüllung einiger besondren Lücken Gelegenheit giebt. Die beigefügten Abbildungen, welche von Hrn. J. v. Hefner, Professor an der Gewerbschule zu Aschaffenburg, gezeichnet und gestochen sind und das Gepräge eines lebendigen Eingehens in den Geist der Originale tragen, dienen dazu, die Brauchbarkeit des Werkes in der angedeuteten Beziehung wesentlich zu erhöhen.

Die interessantesten Miniaturwerke der Aschaffenburger Bibliothek sind diejenigen, welche auf Befehl des Kardinals Albert von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, in den Jahren 1520 — 1530 angefertigt wurden. Da manches in diesen Werken mit den Lebensverhältnissen Alberts in einiger Beziehung steht, so schickt der Verfasser eine kurzgefasste Biographie dieses merkwürdigen Mannes voraus, welche in scharfen Umrissen ein lebendiges Bild von seinem Charakter und seinem Streben entwirft. Albert ist für die Geschichte der Kunst und Wissenschaft jener Zeit ein wichtiger Mittelpunkt; man möchte versucht sein, ihn — soweit es das Verhältniss eines einzelnen deutschen Prälaten zu dem italienisch (und zwar florentinisch) gebildeten Oberherrn der gesammten Kirche gestattet — mit seinem grossen Zeitgenossen Leo X. zu vergleichen. In Halle hatte er, um der Reformation Grenzen zu setzen, ein reiches Stift mit gelehrten Canonicis gegründet, die Stiftskirche (Moritzkirche) prächtig ausgestattet und mit Kunstwerken und Heiligthümern geschmückt. Die Beschreibung, welche der von Albert begünstigte Dichter Georgius Sabinus hievon und von des Kurfürsten Erfüllung seiner kirchlichen Functionen giebt, theilt der Verfasser in einer deutschen Uebersetzung mit; wir können uns nicht enthalten, hier diejenigen Distichen, welche sich zunächst auf Gegenstände der Kunst beziehen, folgen zu lassen, indem die Anschaulichkeit der Darstellung ein eigenthümliches Interesse gewährt: „In Halle, gegen Westen, wo die Saale die Mauern der Stadt bespült,

Ragt, aus mächtigen Steinen gefügt, ein heiliger Tempel;
  Albert, der edele Fürst, baute das herrliche Werk.
Dir, Mauritius, ist es geweiht und jener Maria,
  Die des erstandenen Herrn Züge vor Andern geschaut!
Werke von Marmor schmücken des Bau's hochragenden Eingang,
  Unter dem wandelnden Fuss leuchtet das bunte Gestein.
Ringsum wallet herab von den Wänden der Teppiche Zierde,
  Welche des belgischen Volks künstliche Nadel gestickt;
Fäden von strahlendem Gold durchziehen das reiche Gewebe,
  Die feinbildende Hand hell in die Fläche gewirkt.

Von Schwibbogen umspannt aus Marmor, schwebet die Orgel,
Und mit der Vögel Gesang eifert ihr lieblicher Ton,
Wie von dem Lenze geweckt aus frisch umlaubtem Gezweige
Schmelzende Klage und Lust tönen in süssem Gewirr.
Bald auch rauschet sie auf mit dem Klang hellschmetternder Erze,
Bald nachahmend im Ton mächtiger Trommel Geroll,
Trommelgetön, Werkzeug des in Wuth hinstürmenden Mavors,
Muth einflössend und Lust, feindlichen Kampf zu bestehn.
Mit den Gemälden, die hier voll Anmuth prangen, verglichen,
Schwindet der Göttin Gestalt, welche Apelles erschuf;
Doch kein sinnebethörendes Werk ist hier zu erblicken,
Venus, der lockenden, sind heilige Orte versagt. —
Wie von Qualen zerfleischt, starkmüthig die Gläubigen litten,
Zeigt dem ergriffnen Gemüth rührend das reine Gebild —
Wie uns der Jungfrau Sohn, dem Himmel und Erde gehorchen,
Heilig in Leben und That lehrte des Vaters Gebot,
Wie sein heiliges Blut hinströmt am Stamme des Kreuzes,
Welches von Sünde und Tod löset der Menschen Geschlecht,
Wie er am Ende der Welt einst naht als mächtiger Richter,
Wägend Verdienst und Schuld, göttlich bestrafet und lohnt. —
Dort, wo mitten im Tempel empor zur ätherischen Wölbung
Rastlos wechselnder Chor sendet den frommen Gesang,
Hemmet die eiserne Schranke den Schwarm andrängenden Volkes,
Und reichschimmernde Pracht glänzt dem erstauneten Blick;
Röthliche Flammen umglühn zahllos die erhabnen Altäre,
Wie von der Sterne Gewühl funkelnd der Himmel erglüht.
Was aus Minen zu Tag Pannonien fördert an Silber,
Was von Gold ihm gewährt nimmer versiegender Schacht,
Was in den Wellen der Tagus wälzt und der reiche Paktolus,
Scheinet, den einzigen Ort herrlich zu schmücken, vereint.
Dort steht Carl, der Beherrscher des Reiches, in würdigem Abbild,
Strahlend im lockigen Haar tragend des Reichs Diadem.
Wie er erscheint, wenn Herrschergewalt ausübend im Rathe,
Er rechtskräftigen Spruch mächtigen Fürsten ertheilt;
Köstlich verziert umschlingt ihm den Nacken des phrygischen Widders
Goldenes Vliess, und die Hand fasset das blitzende Schwert.
Albert selbst steht hier in ähnlichgestaltetem Bildniss,
Der aus eigenem Schatz kaufte den kirchlichen Schmuck;
Edles Gestein umfasst weitleuchtend die doppelte Krone,
Während den Bischofstab kräftig die Rechte umschliesst,
Doch vor sämmtlichen ragt ein silbergetriebenes Bildwerk.
Panzergeschmeide bedeckt schützend die Rittergestalt;
Held Mauritius ist es, im Bild auch zeiget die Kraft sich,
Seine Gebeine bewahrt sorglich der innere Raum." — U. s. w. [1])

[1]) Der Verfasser theilt obiges Gedicht als Probe einer Anthologie aus lateinischen Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts mit, welche er, besonders in Beziehung auf vaterländische Geschichte, zu bearbeiten beabsichtigt. Gewiss wird er sich durch ein solches Unternehmen den lebhaften Dank der Freunde der Geschichte erwerben, indem die Quellen der Art, in welchen sich das Bild der Zeiten oft am Unmittelbarsten abspiegelt, bisher gewiss noch lange nicht genügend benutzt sind.

Wir gehen nunmehr zu dem eigentlichen Gegenstande, den das vorliegende Werk behandelt, über, zunächst zu den Albertinischen Handschriften, welche mit Miniaturgemälden versehen sind. Zwei von diesen, ein Missale und ein Gebetbuch, sind von dem berühmten Miniaturmaler Nicolaus Glockenton von Nürnberg ausgemalt. Neudörffer sagt von diesem: „Ich habe nicht gehört, dass ein fertiger Illuminist, als dieser Mann, Nicolaus mein lieber Freund, gewesen sei, der auch darzu fleissig war, er illuminirte dem Bischoff von Mainz ein Messbuch, dafür gab er ihme 500 fl., und hat auch sonsten viel Fürsten arbeit. Starb A. 1560."

Von vorzüglicher Bedeutung ist das eben erwähnte Missale, auf dessen letzter Seite sich die folgende Inschrift befindet: Ich Nicklas Glockendon zu Nurenberg hab disses Bhuch illuminiert und vollent im jar 1524. Die Malereien entsprechen im Allgemeinen dem Styl der Nürnberger Schule, wie sich derselbe unter Dürers Nachfolgern und Anhängern gestaltete: „Treuherzige Naivetät (sagt der Verfasser), hausmachene Tüchtigkeit, frommes Gefühl sprechen hier rührend oder fröhlich und schalkhaft sich aus; oft nicht ohne zarte Empfänglichkeit und Sinn für die Natur und ihre Formationen in Thier- und Pflanzenwelt, in Luft und Wasser. In den Randzeichnungen begegnet uns eine Fülle von Blumen, bisweilen von ausgezeichneter Natürlichkeit und Färbung, umsurrt von feingegliederten glänzenden Käfern und bunten Schmetterlingen, die aus den süssen Kelchen emsig naschen — Pfauen in stolzer Farbenpracht, Libellen und Schnecken, knappernde Eichhörnchen, Windspiele und Hasen über die leichtgezogenen Arabeskenbahnen hinjagend; kampflustige Hahnen sich zornig messend; Hasen, die mit behaglicher Schadenfreude den Jäger braten etc. — vor Allem zeigt sich Reinecke Fuchs, der Schelm, in mancherlei Geschäften etc. — Dann ziehen uns wieder Engel an, die in Blumenkelchen auslaufen, Kinder, die auf Blüthen schaukeln; andre, welche tanzen oder in Blumen sitzen und musiciren" etc.

Die ersten zwölf Seiten nimmt, wie gewöhnlich, der Kalender ein, mit ringsumlaufenden Randzeichnungen. Von den Monatsbildern sind auf T. III. einige Scenen des Januar, März, Mai und November in Umrissen mitgetheilt, welche eine gemüthlich naive Auffassung des Lebens zeigen.

Unter den hierauf folgenden Bildern sind 33 von grösserem Format (11′ hoch und 8′ breit); theils sind dies eigene Compositionen des Künstlers, theils Nachahmungen nach Albrecht Dürer, so wie auch nach Lucas Cranach, Martin Schön u. A. Unter den Compositionen eigner Erfindung wird zunächst die Darstellung der Kirchweihe, in Bezug auf den charakteristischen Ausdruck der Köpfe und die Natürlichkeit des Faltenwurfes hervorgehoben. Sodann ein imposantes Bild der Dreieinigkeit — in der eigenthümlichen Darstellung dreier, auf reich verziertem Throne sitzender Weltkönige, deren jeder in der Linken eine Krystallkugel mit dem Kreuze hält und die Rechte segnend erhebt. Die Frohnleichnamsprocession, trefflich componirt, in der Mitte Albert selbst, in vollem Ornate und die Monstranz tragend. Der heilige Mauritius mit seinen Waffengefährten, eine ritterlich prächtige Darstellung, etwa im Styl des Theuerdank, auf T. I. abgebildet.

Unter den 116 kleineren Bildern, welche sich zumeist in den 3′ hohen und 3′ breiten Anfangsbuchstaben befinden, werden ebenfalls die bedeutendsten namhaft gemacht. Fünf derselben werden in Abbildungen mitgetheilt. Auf dem Titelblatte des vorliegenden Werkes sieht man den

Kurfürsten mit gefalteten Händen betend, und Gott-Vater, der aus Wolken auf ihn niederschaut; auf den Fingerspitzen des Kurfürsten erhebt sich, in eigenthümlicher Darstellung, die Seele desselben als 4" hoher Homunculus, nackt und ebenfalls anbetend. Auf T. II. sind vier Buchstaben mit verschiedenen heiligen Darstellungen enthalten; ausserdem ein Beispiel der Randverzierungen, reich stylisirtes Ornament von Blättern und Blumen, dazwischen Katze und Hund, die sich kampffertig gegenüberstehen.

Ueber die Ausführung der Glockenton'schen Miniaturen bemerkt der Verfasser Folgendes: „Im Allgemeinen lässt sich über diese kleinen Bilder sagen, dass, wo seine Vorbilder, Dürer, Cranach u. A., werthvoller waren, auch seine Nachbildungen sich mehr erheben. Doch bei aller Verschiedenheit der Originale und der daraus entlehnten Grundideen ist überall eine durchgehende Glockenton'sche Manier und mehr praktische Behandlungsweise sichtbar. Die Färbung ist in den meisten frisch und kräftig; die Auswahl und Nüancirung der Farben verständig. In der Zeichnung und Haltung der Figuren und Köpfe minder glücklich, wenn auch von der Natur nicht allzu weit sich entfernend, bewährt er sich dagegen in den angebrachten Landschaften als Meister. Der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden. In den Randeinfassungen ist überall gemüthlicher Fleiss, oft aber etwas unbeholfene überladene Pracht. Dagegen sieht man mit Vergnügen in einzelnem Beiwerke, besonders den Blumen, kühnen Schwung und überaus grosse Natürlichkeit." [1])

Das Gebetbuch, welches mit zehn Miniaturbildern von der Hand desselben Künstlers geschmückt ist, hat auf der ersten Seite die von Kurfürst Albert eigenhändig eingetragene Inschrift: *Anno Domini MDXXXI completum est praesens opus. Sabbato post Invocavit Albertus Cardinalis Moguntinus manu propria scripsit.* Die Bilder, meist eigene Compositionen von N. Glockenton, werden grösstentheils als vorzüglich hervorgehoben; zwei derselben sind in den Abbildungen (T. VI und VII) beigefügt. Vorzüglich interessant ist von diesen die letztere, welche ein Begräbniss nach dem kirchlichen Ritual, mit charaktervoller Behandlung der einzelnen Personen, darstellt. Besonders interessant ist die zollbreite Randverzierung dieses Bildes; hier rennen drei Gerippe, von weissen Tüchern umflattert und lange Pfeile schwingend, hinter drei Reitern her, die mit auffallenden Angstgeberden durch dunkle Waldespfade zu entrinnen suchen.

Ein andres, ebenfalls mit Miniaturen geschmücktes Gebetbuch trägt dieselbe Inschrift, wie das ebengenannte. Dies enthält, ausser ein Paar Blättern von N. Glockenton, mehrere Malereien von Hans Sebald Beham (mit dessen Monogramm versehen), welche zumeist der eigenen Erfindung des Künstlers angehören. Vorzüglichen Werth, in der Gesammt-Anordnung, wie im Ausdruck, hat zunächst die Darstellung der Beichte

[1]) Die Familie Glockenton hat ausser dem Nicolaus noch mehrere ausgezeichnete Miniaturmaler hervorgebracht; namentlich wird Albrecht, des Nicolaus Bruder, als ein solcher ebenfalls rühmlich erwähnt. Neudörffer sagt von ihm, er sei „im Illuminiren fleissig und in Teutschen Versen zu machen schier ein halber Poet gewesen, mit solchen Versen ziert er die Historien und Gemälde." Die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt einen Kalender von der Hand dieses Albrecht Glockenton, der mit kleinen Monatsbildchen und Monatsversen geschmückt ist; die Malereien sind in artiger Sauberkeit, obwohl ohne sonderlichen Geist, ausgeführt.



(auf T. IV abgebildet); ebenso wird das Bild der Busse rühmlich hervorgehoben. Das Gebet des Bischofes nach vollendetem Messopfer, in der Umgebung seines geistlichen und weltlichen Gefolges, ist in Bezug auf Charakteristik, Anordnung und Ausführung gleich lobenswerth (T. V). Auch die Bilder der Messe und der Communion sind von vorzüglichem Werthe. „Wir müssen bemerken (fügt der Verfasser hinzu), dass diese Miniaturen um so interessanter sind, als unseres Wissens von H. S. Beham keine Oelgemälde vorhanden sind (auch dem Referenten ist kein solches bekannt); dass diese Bilder in Geist und Behandlung von seinen Kupferstichen abweichen, ja sich wohl über dieselben erheben, lässt sich durch die ihm hier gesetzte Aufgabe und durch den höheren Schwung erklären, den sein Geist durch die Aufforderung, ja vielleicht durch die bestimmte Vorschrift des kunstliebenden Fürsten erhielt."

Ein viertes, im Auftrage des Kurfürsten gefertigtes Miniaturwerk enthält Abbildungen des Domschatzes, welchen Albert zu Halle gesammelt und nach der Auflösung des Stiftes nach Mainz gebracht hatte. Die Blätter sind 13' hoch und 9' breit; die Abbildungen belaufen sich auf 344. Sieben derselben stellen kostbar verzierte Bücherdecken vor; 50 Monstranzen in der reichsten Fülle gothischer Architekturformen; 52 ganze Figuren, unter welchen besonders die Abbildungen der silbernen Apostel, ganz im Style A. Dürers ausgeführt, sich auszeichnen; 15 Brustbilder und Köpfe, nebst vielen Bildern von tragbaren Altären und seltsam gestalteten Reliquiarien. Die Abbildungen des Domschatzes in dem bekannten Werke „Vorzeichnus und Zceigung des hochlobwirdigen Heiligthumbs der Stifftkirchen der heil. Sankt Moritz und Marien Magdalenen zu Halle. 1520" (übrigens nur 232 der Zahl nach) sind, wie sich aus der Vergleichung ergiebt, nicht nach den Gegenständen selbst, sondern nach den Malereien des in Rede stehenden Miniaturwerkes gefertigt worden. Es ist zu bedauern, dass der Verfasser über letzteres nicht genauere und ausführlichere Nachrichten mitgetheilt hat.

Hierauf folgen Notizen über 32 andere Manuscripte der Aschaffenburger Bibliothek, welche zum Theil ebenfalls reichlich mit Miniaturen geschmückt sind. Auch hier müssen wir es bedauern, dass der Verfasser nur flüchtige Notizen mittheilt und nirgend in die Charakteristik des Styles und der Technik der vorhandenen Malereien näher eingeht. Vornehmlich gilt dies von den beiden ersten Handschriften, welche nach Angabe des Verfassers aus dem neunten Jahrhundert herrühren; ebenso dürften auch die zahlreichen Miniaturen der dritten Handschrift (die Evangelien, mit goldenen Buchstaben geschrieben), für die Entwickelungsgeschichte der Kunst von namhafter Wichtigkeit sein. — Bei drei andren Handschriften werden diese Mängel der Beschreibung zum Theil durch die beigefügten Abbildungen gut gemacht.

Die älteste unter diesen ist ein kleines Psalterium (No. 32, — T. X und XI), welches der Verfasser als „wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert" herrührend, bezeichnet. Dies passt jedoch nicht, indem die Figuren und das architektonische Ornament, besonders in dem zweiten Bilde auf Tafel X, bereits vollkommen das Gepräge des germanischen Styles, welcher erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts auftritt, tragen. Interessant, obgleich nicht gerade sonderlich geistreich, sind die abenteuerlichen Figuren der Randverzierungen, von denen auf T. XI eine bedeutende Anzahl zusammengestellt ist.

Der weiteren Entwickelung des germanischen Styles im 13. Jahrhundert

angehörig sind die Miniaturen eines zweiten Psalters (No. 5, — T. XII, XIII, XIV). Die Randverzierungen, auch die Ornamente des Grundes der Bilder, scheinen hier mehr auf französische als deutsche Arbeit hinzudeuten. Die Abbildungen lassen in den einzelnen Gestalten bereits, bei der mannigfachen Befangenheit im Style jener Zeit, den Hauch einer eigenthümlichen Grazie und Anmuth erkennen, der sich vornehmlich in dem Bilde der heiligen Margaretha auf dem Drachen (T. XIII) zu dem Ausdruck einer zarten Innigkeit und Hoheit gestaltet.

Endlich ein Pontificale aus dem 14. Jahrhundert (No. 12, — T. VIII und IX), in dessen Anfangsbuchstaben jedesmal eine Scene der kirchlichen Ceremonien dargestellt ist. In den Abbildungen auf T. VIII sieht man die gemüthlichen Darstellungen der Ehe und der Confirmation; auf T. IX mehrere Beispiele der Randverzierungen, reichgeschwungenes Blätterwerk, welches auf anmuthige Weise von menschlichen und thierischen Gestalten belebt ist.

Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze, durch Text (10 S. in Fol.), einen Stahlstich und 6 radirte Blätter versinnlicht und herausgegeben von Dr. F. G. H. Lucanus. Halberstadt bei F. Lucanus. Berlin, bei G. Gropius. 1837.

(Mus. 1837, No. 14.)

Halberstadt gehört zu denjenigen Städten Deutschlands, welche das Gepräge des wohlhäbigen und gemüthvollen mittelalterlichen Lebens noch am Entschiedensten festgehalten haben, ohne dass jedoch hier, wie an so vielen andern Orten, die Vergangenheit dem Beschauer nur in dem Gewande eines beklagenswerthen Verfalles entgegenträte; vielmehr verbindet sich hier, in den neueren Theilen der Stadt, die Eleganz der modernen Zeit auf glückliche Weise mit den zahlreichen Zeugnissen früherer Sinnesart. In den alten Bürgerhäusern, die sich theils in bescheidene Enge zurückziehen, theils in stolzer Pracht die Plätze und Strassen beherrschen und die, als Zeugnisse des Holzreichthums der Gegend, grösseren Theils in Zimmerwerk aufgeführt sind, zeigt sich durchweg die zierlichste Entfaltung dieses Styles, der allem Einzelnen eine lebendige architektonische Gestalt verleiht und sich zu den anmuthvollsten oder launigsten Zierden bildnerischer Kunst emporzuschwingen vermögend ist; reichlichsten Stoff würden unsre Architekturmaler in der Nachahmung dieser so mannigfach interessanten Gebäude gewinnen können. Bedeutender, und als ernster Hintergrund zu ihnen, treten die alten Kirchen hervor, deren Halberstadt ebenfalls eine namhafte Anzahl besitzt und in denen sich Beispiele für sämmtliche Architekturstyle des kirchlichen Baues im Mittelalter, zum Theil in merkwürdig imponirender Anlage, vorfinden. Vor Allem aber ist der majestätische Dom vorherrschend, zu dessen Seiten sich die gesammten übrigen Baulichkeiten der Stadt umherlagern, und der auch schon von ferneren Standpunkten aus den Anblick der Stadt zu einem malerischen Bilde schliesst und vollendet.



Diesem, für die Architekturgeschichte des Mittelalters so wichtigen Gebäude fehlte es bisher an nur einigermaassen genügenden Abbildungen, und so haben wir das vorstehend genannte Werk, welches uns dasselbe in Grund- und Aufrissen, sowie in mehreren Perspektiven vorführt, als einen willkommenen Beitrag zur Erweiterung unsrer Kenntnisse mit Dank aufzunehmen.

Der Dom gehört verschiedenen Bauperioden an, so jedoch, dass sich die verschiedenen Baustyle im Wesentlichen zu einem schönen und harmonischen Ganzen zusammenfügen. Der älteste Theil ist der Unterbau der Thürme auf der Westseite der Kirche und der Zwischenbau bis zum Dachgiebel. Dieser ist in dem Uebergangsstyl von dem byzantinischen zum gothischen Systeme aufgeführt, und zwar so, dass in den Hauptformen bereits durchweg der Spitzbogen vorherrscht; in den Füllungen des Spitzbogens kommt theils der Halbkreisbogen, zumeist ein gebrochener (rosettenartiger) Bogen vor. Sehr anmuthig ist namentlich das Hauptportal, von breitem reichgegliedertem Spitzbogen umfasst und mit zwei Halbkreisbögen, die wiederum durch Doppelreihen kleiner Halbkreisbögen (wie bei den bekannten byzantinischen Gesimsen) umgeben werden, ausgefüllt. Zu den Seiten des Portales und gegen die Ecken der Thürme hin sind starke, vorspringende Säulenbündel angeordnet, welche, wie der Herausgeber in Bezug auf das rauhere Mauerwerk über ihnen bemerkt, einen Vorbau getragen zu haben scheinen. Die Construktion dieses letzteren dürfte jedoch nicht ohne bedeutende Schwierigkeit mit den vorhandenen Bautheilen zu verbinden sein; namentlich scheint es uns nicht deutlich, wie ein solcher Vorbau den Spitzbogen des Hauptportales, der unmittelbar an das darüber befindliche Rosettenfenster anstösst, eingeschlossen haben dürfte. Vielleicht ist hier schon während des Baues eine Abänderung der ursprünglichen Anlage vorgenommen. Die Formation der Säulenkapitäle (die besonders an denjenigen Seiten der Thürme, wo sich nach dem Inneren der Kirche zu kleine Säulenstellungen bilden, in anmuthig wechselnden, auf's Zierlichste ausgebildeten Formen vorkommen) gehört ebenfalls der letzten Periode des Ueberganges zum gothischen Style, oder vielmehr grossentheils bereits den ersten Entwickelungsstufen des letzteren an. Der Aufriss auf Taf. IV giebt eine anschauliche Darstellung der Construktion der Westseite; die eigenthümlichen, höchst geschmackvoll gebildeten Details sind leider nicht in Abbildungen mitgetheilt, und nur das zierliche Krönungsgesims des Unterbaues findet sich, als Randeinfassung der Rückseite des Umschlages, dargestellt.

Das eigentliche Kirchengebäude ist in reichem, entwickelt gothischem Kathedralenstyl aufgeführt: ein Mittelschiff von hohen und freien Verhältnissen, dem sich die niedrigeren Seitenschiffe in einer trefflich harmonischen Weise anschliessen; von den reichverzierten Strebepfeilern der Seitenschiffe sind ringsumher, im Aeusseren der Kirche, Strebebögen gegen die Wände des Mittelschiffes hinübergeschlagen, so dass sich hiedurch das Ganze zu einem Bilde grossartiger Pracht gestaltet. Doch sind auch hier verschiedene Baustyle mit Bestimmtheit zu unterscheiden. Der westlichste Theil des Kirchengebäudes, den Thürmen zunächst, — nämlich die Reihen der drei westlichen Pfeiler, Strebepfeiler und der zwischen ihnen befindlichen Fenster, — zeigt den gothischen Baustyl noch in jener Einfachheit und Schlichtheit, welche den Gebäuden des dreizehnten Jahrhunderts eigen

ist, wenigstens noch ohne Ueberladung von mannigfach buntem Schmuck und ohne alle willkürlich geschweiften und gewundenen Formen. Die Pfeiler haben die Gestalt starker runder Säulen, denen sich, als Träger der Gewölbgurte, schlankere Säulchen frei anlehnen; die Strebepfeiler der Seitenschiffe haben — in alterthümlich gothischer Anordnung — frei vorspringende, von Säulen getragene Bilderhäuschen, in denen Statuen (im Style der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts) stehen; die Stabverzierung der Fenster ist vollkommen in jener schönen, gesetzmässig organischen Weise gebildet, welche die Fenster des Kölner Domes zeigen.

Die übrigen Theile des Domes lassen dagegen eine ungleich spätere Entwickelung des gothischen Baustyles erkennen, wennschon sie der Hauptanlage nach sich zweckmässig an das System der ebengenannten Theile anschliessen. Namentlich befolgen die Pfeiler im Innern dieselbe Grundform, so jedoch, dass sich die Träger der Gewölbgurte nicht mehr an die Hauptmassen frei anlehnen, sondern zu $^7/_8$ mit ihnen verbunden sind. Die Strebepfeiler sind reicher ausgebildet, vornehmlich am Schiff, wennschon in einer Zusammensetzung, welche den harmonischen Organismus des gothischen Systems nicht mehr gänzlich anerkennt; in den Fenstern hört jene einfach bedeutende Formation auf und macht einer minder strengen, im Einzelnen — trotz der bunten Mannigfaltigkeit nicht mehr wahrhaft schönen Stabverzierung Platz; die Gewölbrippen bewegen sich, die gesetzmässige Kreuzform grossentheils verlassend, ebenfalls in willkürlich zusammengesetzten Linien u. s. w. Als ein eigenthümlicher Umstand ist es anzumerken, dass die Gewölbrippen und Gurten der Seitenschiffe hier, und zwar an der Seite der Pfeiler des Schiffes, zunächst vertikal aufsteigen und sich erst dann in einer gebrochenen Ecke zu der Spitzbogenlinie umwenden. (Vergl. den Querdurchschnitt auf Taf. III.) — Die untere Hälfte der Façade des nördlichen Kreuzgiebels, welche ein kleineres Portal einschliesst, ist wiederum in einem etwas abweichenden Style gebaut, von schlichterer Anlage und mit zierlichem Lissenenwerk geschmückt: es ist möglich, obgleich kaum wahrscheinlich, dass sie mit jenen älteren Theilen des Schiffes gleich alt ist. Was den Herausgeber zu der Erklärung bewogen, dass dies jedenfalls vollkommen gothische Portal „seiner Construktion, dem Style und der Technik zufolge“ mit dem Hauptportale zwischen den Thürmen gleichzeitig sei, ist nicht wohl einzusehen.

Das Querschiff, dessen Giebelfronten beträchtlich über die Seitenmauern der Seitenschiffe vorspringen, durchschneidet die Kirche fast in der Mitte ihrer Längenausdehnung, so dass sich hiedurch ein Chor von bedeutender Tiefe bildet. Die Seitenschiffe umgeben diesen Chor in derselben Weise, wie zu den Seiten des eigentlichen Hauptschiffes. An dem östlichen Ende der Kirche ist endlich noch eine kleine Kapelle, die sogenannte Bischofskapelle, in etwas einfacherem Style angebaut. Sie steht mit dem Umgange des Chores in unmittelbarer Verbindung; im Aeusseren erhebt sich ihr Dach über die Dächer des letzteren und ist an seinem Giebel mit einem zierlichen Thürmchen geschmückt.

Im Innern wird der Chor durch niedrige, zwischen den Pfeilern angebrachte Mauern von dem Umgange getrennt; von dem Hauptschiff durch den, in der Quere errichteten Bischofstuhl, ein eigenes, in zierlich buntem Reichthume aufgeführtes kleines Gebäude, welches die späteste Ausbildung des gothischen Baustyles um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (es trägt die Jahresbezeichnung 1510) charakterisirt. Im Innern des Chores

finden sich prachtvoll geschnitzte Chorstühle. In den Kreuzesarmen sind steinerne Emporen angeordnet.

Zur genaueren Erklärung und Darstellung dieser gesammten Eigenthümlichkeiten des Domgebäudes, die wir nur in flüchtiger Uebersicht andeuten konnten, dienen nun ausser der sorgfältigen, vom Verfasser vorgelegten Charakteristik und ausser den bereits angeführten Blättern und dem Grundriss, eine in Stahl gestochene malerische Ansicht des Aeusseren, — eine Perspektive des Langschiffes im Innern, von den Thürmen aus aufgenommen, — eine Durchsicht im Querschiff, welche den Bischofstuhl, das südliche Fenster des Querschiffes und die Empore unter demselben darstellt, — und, als Vignette auf der Rückseite des Umschlages, eine Ansicht des reichen südlichen Kreuzgiebels. (Zu bemerken ist, dass die stark vorspringenden Strebepfeiler des letzteren mit demselben Lissenenwerk, wie der Unterbau des nördlichen Kreuzgiebels geschmückt sind und, dem übrigen Style dieses Kreuzgiebels nach, gerade auf eine späte Zeit des gothischen Styles hindeuten.) Auch finden sich, zur Dekoration der Vorderseite des Umschlages, mehrere Details der Chorstühle abgebildet. Den schönsten Schmuck des Werkes macht jener ebenerwähnte Stahlstich aus, welcher die Ansicht des Domes von seiner vortheilhaftesten, der nordöstlichen Seite gewährt; er ist von Ernst Rauch nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (von welchem letzteren auch die übrigen, zu den Perspektiven des Werkes benutzten Zeichnungen herrühren) gestochen. Der Name dieser beiden Künstler reicht hin, um den Werth dieses vorzüglichen Blattes genügend zu bestimmen, in reichster Entfaltung stellt sich hier das anziehende Gebäude dem Blicke des Beschauers dar, und wenn durch die Wahl des Standpunktes freilich das schöne Westportal verloren geht, so tritt dadurch doch auch der wenig bedeutsame Oberbau der Thürme mehr in den Hintergrund; in der Ferne erblickt man die vier byzantinischen Thürme der Liebfrauenkirche. Die Arbeit des Stiches ist sehr sauber, geistreich und von gediegener Haltung.

Unter den geschichtlichen Notizen, mit welchen der Herausgeber den erklärenden Text eröffnet, sind zunächst die aus Urkunden und Ablassbriefen geschöpften Nachrichten über die Geschichte des Baues (deren Mittheilung aus dem Provinzial-Archive von Magdeburg man, dem Vorwort zufolge, vornehmlich dem Herrn Professor Wiggert zu Magdeburg verdankt) von grösster Wichtigkeit und, bei den insgemein so dürftigen Zeugnissen über baugeschichtliche Verhältnisse, als ein seltenes Beispiel auszuzeichnen. Sie zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die eine mit den Jahren 1252 und 1258 beginnt und durch die Jahre 1263, 65, 66 und 76 fortgesetzt wird; sie besteht aus Ablassbriefen, welche den Zweck haben, Geldmittel für die Ausführung des Baues herbeizuschaffen, und in denen früherer Verwüstungen durch Feuer und der Nothwendigkeit, den Bau von Grund aus zu beginnen, gedacht wird. Dann ist eine Pause, und erst in den Jahren 1341, 45 und 66 finden sich Zeugnisse neuer Bauthätigkeit. Bei letzteren wird des Chorbaues, beim J. 1345 sogar erst der Fundament-Legung zum Chore [1]) gedacht; und da im J. 1327 noch die (aus einer älteren Bauanlage herrührende) Crypta als vorhanden erwähnt wird, so dürfte der Chor in der That erst in dieser Zeit zu bauen angefangen sein. Der Herausgeber ist zwar geneigt, jene Crypta als ganz ausserhalb des

[1]) Vergl. hierüber den folgenden Aufsatz, S. 489.

Domgebäudes befindlich anzunehmen; da ein so aussergewöhnlicher Umstand aber nicht ohne strengste Beweisführung zulässig sein dürfte und die übrigen Angaben genügend für das Gewöhnliche sprechen, so scheint die eben ausgesprochene Meinung wohl als passlicher anzunehmen zu sein. Die kleine Bischofskapelle wird im J. 1362 als bereits vorhanden, aber als ein neues Werk angeführt. — Doch scheint auch in dieser Zeit der Bau der Kirche noch nicht vollendet worden zu sein. Wenigstens fällt seine Einweihung erst in das J. 1490 [1]) und an dem Schlusssteine der Deckenwölbung zwischen dem zweiten und dritten Pfeilerpaar der Kirche findet sich, hiemit übereinstimmend, die Jahrzahl 1486. (Letztere deutet der Herausgeber auf eine Restauration, — eine solche vor der Einweihung des Domes anzunehmen, dürfte jedoch nicht zulässig sein.) Auch im J. 1498 kommt noch eine neue päpstliche Verordnung für die Einkünfte zum Bau des Domes vor. Ueberhaupt aber darf es uns nicht befremden, Zeugnisse für eine so späte Zeit der Vollendung vor uns zu sehen, da ja selbst der Oberbau des südlichen Thurmes, der ebenfalls noch im gothischen Style (sogar in einer gewissen, obgleich rohen Nachahmung des Unterbaues) ausgeführt ist, die Jahresbezeichnung 1574 trägt.

Wir sind demnach genöthigt, den Chor der Kirche als ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten, und hiemit stimmt denn auch der Styl desselben, wie oben bemerkt, durchaus überein; aber auch die späteren Theile des Langhauses müssen wir (abweichend vom Herausgeber), in Rücksicht auf den vollkommen entsprechenden Charakter, als ein Werk ungefähr derselben Bauperiode bezeichnen. Für die Periode des dreizehnten Jahrhunderts tragen sie bereits ein viel zu freies Gepräge, und wir können mit den Zeugnissen, welche auf Bauunternehmungen in der späteren Hälfte dieses Jahrhunderts hindeuten, nur die westlichsten Theile des Schiffes in Verbindung bringen; auch diese stimmen in der That mit denjenigen Gebäuden Deutschlands, deren Erbauung in der genannten Zeit urkundlich feststeht, vollkommen überein.

Suchen wir nun endlich das Datum für den Unterbau der Thürme festzustellen, so begegnet uns zunächst eine neue Bauperiode im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Der Herausgeber macht das Jahr 1235 namhaft, ohne jedoch die Quelle für diese Bestimmung anzugeben. Urkundliche Zeugnisse sind für jene Zeit nicht vorhanden, und der älteste Bericht hierüber findet sich, soviel wir wissen, erst in Winnigstedt's Halberstädter Chronik, welcher zufolge der Domprobst Johannes Semeca (ungefähr allerdings in der vom Herausgeber angenommenen Zeit) den Dom „von Grund aus", und zwar „am linken Thurme" zu bauen angefangen habe. Ist nun zwar Winnigstedt's Autorität, wie schon bemerkt, nicht allzu sicher, so werden wir doch nicht irren, wenn wir in der That den Unterbau jenes westlichen Theiles als das Werk des Semeca betrachten. Denn wenn wir einen Blick auf den gesammten Zustand der Entwickelung der Baukunst, welche in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts herrscht, werfen, so finden wir hier (bei Gebäuden, deren Datum feststeht) noch überall den byzantinischen Baustyl, dem nur erst einzelne

[1]) Nach Winnigstedt's Halberstädter Chronik. Diese Nachricht, die der Herausgeber übersehen hat, dürfte bei diesem, für frühere Zeiten zwar nicht allzukritischen Geschichtschreiber gewiss nicht in Zweifel zu ziehen sein, und um so weniger, als sie mit bestimmter Angabe der Nebenumstände verbunden ist.

Motive des Ueberganges zum gothischen beigemischt sind [1]). In den in Rede stehenden Theilen des Halberstädter Domes aber, welche zwar gleichfalls das byzantinische Element noch nicht verläugnen, herrscht der Spitzbogen bereits wesentlich vor, und wir können somit ein Gebäude der Art nicht etwa in eine frühere Zeit zurücksetzen, — dasselbe nicht, wie der Herausgeber will, als einen Rest der früheren Anlage des Domes, welche um das Jahr 1181 begonnen wurde, oder gar, wie auch wohl von Andern eine solche Meinung aufgestellt ist, als einen Rest noch älterer, an dieser Stelle stattgefundener Bauten betrachten. Dass aber der Unterbau der Thürme und die nächstfolgenden, bereits vollkommen gothischen Bautheile des Domes nur durch eine, verhältnissmässig kurze Reihe von Jahren getrennt sind, darf uns auf keine Weise befremden, da es sich in Folge aller neueren kritischen Untersuchungen zur Evidenz ergeben hat, dass überall in Deutschland der entwickelte gothische Baustyl plötzlich und unvorbereitet, oft sogar ohne eine solche Vermittelung, wie wir doch an dem in Rede stehenden Unterbau bemerken, neben den älteren, den sogenannten byzantinischen Baustyl hintritt.

Verzeichniss und Beschreibung der im Dom vorhandenen und ihm zugehörigen Kunstwerke und Alterthümer beschliessen das Werk. Als besonders bedeutend werden zunächst die erhaltenen Glasmalereien hervorgehoben. Sodann die zahlreichen, in einem Zimmer der Stiftsgebäude aufbewahrten Heiligthümer und Kirchenschätze, unter denen vornehmlich ein consularisches Diptychon von grossem Interesse ist, sowie es auch an andern wichtigen Merkwürdigkeiten nicht fehlt. Endlich die Gemälde, welche jetzt in dem ehemaligen Kapitelsaale aufbewahrt werden, und unter denen besonders das bekannte Bild von Johann Raphon von Eimbeck, vom Jahr 1508, als ein bedeutsames Zeugniss der norddeutschen Kunst, für die Geschichte der Malerei nicht ohne specielle Wichtigkeit ist. Der Herausgeber hat sich das Verdienst erworben, dies beachtenswerthe Werk so kunstreich und glücklich zu reinigen, dass es in der ursprünglichen Frische und Kraft seiner Farben dasteht. Auf Taf. VIII ist von demselben eine geistreich gearbeitete Abbildung, von H. Schaefer gezeichnet und gravirt, beigegeben, die den Freunden der vaterländischen Kunstgeschichte gewiss höchst willkommen sein wird. Es stellt auf dem Mittelbilde die Kreuzigung — etwas überladen, ungefähr nach der Weise der westphälischen Schule der Zeit — auf den Seitenbildern, in kleinerem Maasse, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel dar. — Da dieser Meister noch so wenig bekannt ist, so sind wir dem Herausgeber durch die Mittheilung der folgenden Notizen zu besonderem Dank verpflichtet:

„Von Raphon sind nur vier Gemälde bekannt. Das früher in Walkenried befindliche, später nach Prag geflüchtete und dort verschollene Altarbild: „Christus am Kreuz zwischen den Schächern“, auf dessen Klappen 20 kleine Darstellungen aus dem Leben Christi; ferner das jetzt in der Universitätsbibliothek, früher in der St. Jürgenskapelle zu Göttingen

[1]) Um hier weitläuftiger Anführungen und Untersuchungen überhoben zu sein, möge statt weiterer Belege auf die treffliche Schrift von J. Wetter: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz“, und zwar auf die Anmerkung S. 49 verwiesen werden, wo dies gesammte Verhältniss bereits genügend und unwiderleglich auseinandergesetzt ist.



bewahrte Altarbild von 1506, gleichfalls eine Kreuzigung mit Darstellungen von Heiligen auf den Klappen, und zwei Thüren eines Marienaltars, auf welchen der Papst mit dem heiligen Mauritius und dem Donator Canonikus Metzen, und ein Bischof mit dem heiligen Nikolaus abgebildet ist, früher im Stifte B. Mariae V. in Eimbeck, jetzt in der Sammlung des Hrn. Hoffabrikant Hausmann in Hannover. Bilder von Schülern Raphon's kommen weder in Eimbeck noch in Göttingen vor. Dennoch ist wohl anzunehmen, dass Raphon unser Bild hier im Orte gemalt und Schüler gebildet hat: denn ausser den Darstellungen auf den Aussenseiten der Klappen (welche ein solches Gepräge tragen) sind hier noch mehrere Gemälde, die der Darstellungs- und Behandlungsweise Raphon's sehr ähnlich, aber doch nicht von ihm sind. Vor Allen eine Kreuzigung, dann Klappen eines Bilderhauses, auf welchem einzelne Heilige mit dem Monogramm des Künstlers — eine Mütze zwischen zwei Paar sich kreuzenden Schwertern — und ein grosses bis auf zwei einzelne Köpfe völlig abgeblättertes Klappenbild, welche $^3/_4$ lebensgross, an Werth den Arbeiten Raphon's fast gleich sind. — Heinrich Eckstorm erwähnt in dem Chronicon Walkenredense, Helmst. 1597, p. 185—187, dass Johann Raphon, als Lohn seiner Frömmigkeit und seines Kunstfleisses, 1507 zum Dechant des Alexanderstiftes in Eimbeck ernannt und 1528 gestorben ist. In Joh. Letzner's Dasselscher und Eimbeckischer Chronik, Erfurt 1596, erster Theil des 6. Buches, Kap. 4, Bl. 63 heisst es gleichfalls: „Nachdem am 12. August 1507 der Dechant Johann Crimenas verstorben, ward Herr Johann Raphon wiederumb erwehlt, welcher ein überaus kunstreicher, guter Maler gewesen etc. Er ist 1528 verstorben.“ Da Giso von Uslar schon 1508 als Dechant des Stiftes vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Raphon die Dechantenwürde bald ablegte, um ungestörter seine hochgeschätzte Kunst zu treiben.“

Nach den hierauf folgenden Notizen über ein vorzügliches Bild der Cölner Schule schliesst der Herausgeber mit dem schönen und beherzigungswerthen Wunsche, dass die in dem Kapitelsaale gegenwärtig vorhandenen Gemälde daselbst verbleiben und den Stamm zu einem Museum für Halberstadt bilden mögen. Gewiss würde die Erfüllung dieses Wunsches ebenso ehrenvoll für die Stadt Halberstadt, wie erfreulich und folgereich in weiterer Beziehung sein, und die rastlose Thätigkeit, mit welcher der Herausgeber für die Interessen der Kunst in Halberstadt und weit über dessen Grenzen hinaus wirksam ist, darf in der That als ein nicht ungültiges Unterpfand für die Realisation dieser Angelegenheit betrachtet werden.

Die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. (10 S. in 4.) Mit einem lithographirten Umrisse (in Fol.), die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend. Basel, 1836.

(Museum, 1837, No. 15.)

Unter den reichen Schätzen, womit Heinrich II. den neugebauten und im Jahre 1019 eingeweihten Münster von Basel begabte, war der kostbarste und merkwürdigste Gegenstand eine goldene Votivtafel. Sie ist, neben

wenigen andren, bis auf unsre Zeit erhalten worden, — ob aber in ihrer ursprünglichen Gestalt, möge zunächst unentschieden bleiben. Bei der im Jahr 1834 vorgekommenen Theilung des Basler Kirchenschatzes zwischen Basel-Stadt und Basel-Landschaft fiel sie der letzeren zu und wurde von der Regierung zu Liestal nebst den übrigen auf Basel-Landschaft gekommenen Kleinodien (wie bereits mehrfach in diesen Blättern erwähnt) im vorigen Jahre öffentlich versteigert. So befindet sie sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. J. J. Handmann in Basel. Die vorstehend genannte Schrift giebt über dies merkwürdige mittelalterliche Werk nähere Nachricht und eine saubere Abbildung in genügender Grösse.

Ihren Ursprung verdankt die Votivtafel einer wunderbaren Begebenheit. „Heinrich wurde, so will es die Legende, von heftigen Steinschmerzen geplagt. Vergebens hatten sich die Aerzte an ihm versucht. Der Kaiser war von der Nutzlosigkeit menschlicher Hülfe überzeugt, und richtete darum vertrauungsvoll den Blick nach Oben. Er nahm die Fürbitterschaft des heiligen Benedikt in Anspruch. Auf den Fall der Genesung gelobte er seinem Schutzpatron ein Andenken, das der ganzen christlichen Welt Zeugniss geben sollte, wie mächtig das Gebet des heiligen Abtes von Monte Casino sei. St. Benedikt erschien bald darauf dem Kaiser im Traume und legte ihm den Stein, den Grund seiner vieljährigen Leiden, schweigend in die Hand. Heinrich genas; dankbar hielt er, was er gelobt. So entstand jene berühmte Votive.“

Die Tafel, deren Goldgewicht weit über 400 Loth beträgt, ist 3 Fuss 8 Zoll französisches Maass hoch, 5 Fuss 6 Zoll breit, und ruht auf einer 3 Zoll dicken Bohle von Cedernholz. Sie ist mit einer reichen Reliefarbeit versehen, welche zunächst aus einer Stellung von 6 Säulen, mit Halbkreisbögen verbunden, besteht und von einer viereckigen Einrahmung umfasst wird. Zwischen den Säulen stehen einzelne Gestalten: In dem breiteren, durch einen höheren Bogen überwölbten Mittelraume der Heiland, in der Linken eine Scheibe mit dem Monogramm und der Bezeichnung seines Namens, die Rechte segnend erhoben; zu seinen Füssen, knieend hingeworfen, zwei kleinere Gestalten, eine männliche und eine weibliche, welche man, dem Ursprunge der Tafel gemäss, für Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde halten muss, obschon sie kein besonderes Abzeichen kaiserlicher Würde tragen. In den Seitenräumen stehen die drei Erzengel mit kleinen Flügeln an den Schultern, Gabriel und Raphael mit Stäben, Michael, eine Lanze in der Hand haltend, und der heilige Benedikt, im Gewande des Abtes, mit Buch und Hirtenstab. In den Bögen über jeder einzelnen Gestalt liest man ihren Namen, über Christus steht: Rex Regum et Dominus Dominantium. In den Zwickeln über den Bögen sind kleine Medaillons mit weiblichen gekrönten Brustbildern angebracht, welche, den abbrevirten Beischriften zu Folge, die Kardinaltugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit darstellen. Alles Uebrige des Feldes über den Bögen und die Einrahmung ist reichlichst mit byzantinischem Arabeskenwerk geschmückt, welches die mannigfaltigsten Gestalten kleiner Thiere in sich einschliesst. Oben und unten läuft in grossen Buchstaben eine Inschrift hin, die sich, wenn freilich sehr allgemein gestellt, auf die wunderbare Heilung des Kaisers beziehen lassen dürfte; die Charaktere sind, bis auf einige Ausnahmen, rein lateinische Uncialen.

„Auf einem alten, halb unleserlichen, der Altartafel beigegebenen Pergamente heisst es: *Ordinatum est per capitulum, quod aurea tabula in*

subsequentibus festis ad summum altare et non aliter .... item in festo natali, pasce, pentecostes, corporis Christi, Henrici imperatoris, assumtionis Mariae, in dedicatione omnium sanctorum. Aus dieser Urkunde geht deutlich hervor, welch einen hohen Werth das Basler Domkapitel auf die Votivtafel Heinrichs legte; denn nur auf dem Hochaltar sollte sie zur Ausstellung kommen und als etwas Ausserordentliches nur die kirchlichen Ausserordentlichkeiten, die höchsten Feste der Christenheit, als da sind: das Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest, den Frohnleichnams-, Mariä Himmelfahrts- und den Allerseelentag, durch ihren ächten Goldglanz verherrlichen helfen. Dass sie auch den Namenstag ihres Stifters, den Heinrichstag beleuchtete, war ein Tribut der Dankbarkeit, dessen sich das Basler Domkapitel, wenn es nicht der Undankbarkeit geziehen sein wollte, nicht entschlagen konnte."

Bewunderungswürdig ist der Styl, in welchem die gesammte Arbeit der Tafel ausgeführt ist, auch wenn wir, wie wir nicht wohl anders können, gewisse Feinheiten in den Formen, namentlich die naturgemässe Behandlung der Hände, Füsse und Gesichter, welche an dem vorliegenden Umrissblatte bemerklich werden, auf Rechnung des Zeichners desselben setzen. Es ist der Typus des sogenannten byzantinischen Styles, wie er sich bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts vorherrschend zeigt, aber in einer merkwürdigen Lauterkeit und Klarheit durchgebildet. Stellung und Verhältnisse der Figuren sind im Allgemeinen vortrefflich, nur die Extremitäten noch etwas schwer und die Schultern schmal. Der Faltenwurf ist, obwohl noch nicht strenge gebildet, so doch meisterlich, und namentlich bei den Engeln in grosser Schönheit durchgeführt. Die Köpfe sind von einer weichen rundlichen Form, die bei den Engeln, und noch mehr bei der Figur des heiligen Benedikt, bereits an die altkölnische Schule erinnert, — es scheint nicht, dass auch diese Motive von dem Zeichner des Umrisses herrühren. Die Architektur ist in reichem byzantinischem Style gehalten, mit zierlicher Einfassung der Bögen, reich verzierten Säulenkapitälen und schlanken Schäften der Säulen, deren jeder in der Mitte durch ein geschmücktes Band umgeben ist.

Die Vorzüglichkeit der Arbeit bewegt den ungenannten Verfasser der vorliegenden Abhandlung zu dem Ausspruch, dieselbe einem wirklichen Byzantiner beizumessen: „einem jener wandernden Meister, die von Konstantinopel kommend, die Blüthen orientalischer Kunst nach dem Occident brachten .... Die goldene Altartafel ist nicht deutschen Ursprungs und kann es nicht sein, weil sie nichts gemein hat mit jener derben Eckigkeit, welche das deutsche Kunstgebiet beherrschte .... Könnte noch ein Zweifel ob des byzantinischen Geschlechts unserer Votive obwalten, so würde derselbe durch das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers vollständig niedergeschlagen werden. Die Leichtigkeit in den Arabesken, die richtige Zeichnung der Thiere ... setzen Studien voraus, die man zu Anfang des eilften Jahrhunderts nur auf griechischem Boden machen konnte. Aus den Arabesken schaut endlich die gemächliche Genusslust des Orients hervor" u. s. w.

Wir können diesen und ähnlichen Aussprüchen des Verfassers nicht eben mit Ueberzeugung beipflichten. Was er über die „derbe Eckigkeit" der deutschen Kunst sagt, passt nur auf das funfzehnte Jahrhundert und nicht weiter; das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers kommt aller Orten im früheren Mittelalter ebenso vor. Von einer so vorzüglichen

künstlerischen Durchbildung fehlt es uns in der neugriechischen Kunst um die Zeit des Jahrs 1000 an allen Beispielen (einzelne Nachahmungen antiker Figuren in neugriechischen Manuscripten der Zeit beweisen nichts, da sie überall, wo eigne Erfindung hinzutritt, der crassesten Rohheit gegenüberstehen); auch das durchgeführte Latein der Inschriften würde bei einem Griechen befremdlich sein. Aber die deutsche Kunst jener Zeit ist in der That ebenso im tiefsten Verfall, und gerade mit der Zeit Heinrich's II. macht sich eine unerträgliche Verkrüppelung in der Bildung der Gestalten bemerkbar.

Betrachten wir dagegen den Styl der Arbeit, wie wir ihn vorhin mit flüchtigen Zügen geschildert haben: die Bildung und Gewandung der Gestalten, die architektonischen Eigenthümlichkeiten, das Ornament mit vorurtheilslosem Blicke, so finden wir ihn durchaus jener bedeutenden Reihe vorzüglicher, in Deutschland vorhandener Kunstwerke verwandt, welche dem Ende des zwölften oder dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehören, und auf welche sich neuerlichst eine so lebendige Aufmerksamkeit der Kunstforscher gerichtet hat. Auch der Charakter der Schrift stimmt viel mehr für das Ende des zwölften als den Anfang des elften Jahrhunderts. Wir müssen uns deshalb für geneigt erklären, das Werk der eben angedeuteten Periode zuzuschreiben. Freilich scheint es, wie aus den angeführten Umständen hervorgeht, dass es gleichwohl in nächster Beziehung zu Heinrich gestanden habe und alle Zeit als dessen Votivtafel betrachtet worden sei; aber auch dies stellt unsrer Annahme keine unauflösliche Schwierigkeit entgegen, denn es ist leicht denkbar, dass, aus irgend beliebiger Veranlassung, eine Umarbeitung der alten Tafel mit Beibehaltung der ursprünglichen Anordnung nöthig oder wünschenswerth geworden sein kann.

Auch so indess muss das Werk als ein höchst merkwürdiges Ueberbleibsel des Geistes und Sinnes unsrer Vorfahren betrachtet werden, und es dürfte als ein erfreuliches Zeichen der Zeit anzusehen sein, wenn dasselbe, zur künftigen sicheren Aufbewahrung, von einer öffentlichen Sammlung als Eigenthum erworben würde.

Nachträgliches

über den Dom zu Halberstadt.

(Museum, 1837, No. 18.)

In No. 14 des diesjährigen Museums (vgl. oben, S. 480) ist von mir ein Bericht, das Werk des Hrn. Dr. Lucanus über den Halberstädter Dom betreffend, vorgelegt, welchem hier noch einige nachträgliche Bemerkungen beizufügen sind. Zunächst Einiges aus einem Briefe des Hrn. Dr. Lucanus, in welchem er sich über einige Punkte, in welchen ich seiner Meinung nicht beigepflichtet hatte, näher ausspricht.

Ich hatte in Zweifel gezogen, ob sich die Annahme eines früher vorhandenen Vorbaues vor dem Hauptportale des Domes mit der Art und

Weise der vorhandenen Bautheile in genügende Verbindung bringen lasse, und eine Abänderung der ursprünglichen Anlage, die schon während des Baues selbst vorgefallen sein dürfte, vermuthet. Hr. Lucanus schreibt darüber: „Die beiden Schenkel dieses Bogens (des Hauptbogens am Portale) treten deutlich so hervor, dass sie augenscheinlich den Kappen des Gewölbes als Sohle gedient haben, überdem ist dicht über dem Bogen noch eine correspondirende Vertiefung im Mauerwerk, wo die Kappen des Gewölbes eingefugt gewesen sind."

Sodann hatte ich der Meinung des Hrn. Dr. L. widersprochen, dass das Portal des nördlichen Kreuzgiebels mit dem Hauptportale gleichzeitig sei. „Dennoch (erwidert Hr. Dr. L.) möchte ich es behaupten, wenn ich es auch um 10—20 Jahre jünger setzen will. Die Bogenconstruktion beider Portale ist durchaus in demselben Winkel, alles Uebrige ist weit spitzbogiger, in den Einfassungen beider spielt die ziemlich freiliegende Wulst, ein besonderes Kennzeichen des zwölften Jahrhunderts, eine Hauptrolle, die in den Thürmchen sitzenden Heiligen sind noch nicht gothisch, wenn auch die Pfeilerpaare an den Thürpfosten und das Hautrelief gothisch sind. Der übrige Theil des nördlichen Giebels, ja die Eckstreben sind allerdings rein gothisch und neuer, was schon die andre Farbe des Steins, die Technik und der Charakter der Ornamente deutlich zeigt. Haben auch die Aufsätze und Spitzen des nördlichen und südlichen Giebels Aehnlichkeit, so bleibt dennoch das Portal selbst (d. h. nur dieses) dem Hauptportale am nächsten verwandt und folgt zuverlässig der Zeit nach zunächst auf dieses." — Ich muss diese Angaben dahingestellt sein lassen, da leider die von Hrn Dr. L. gelieferten Abbildungen in diese besonderen Verhältnisse (wie auch derer des vorigen Punktes) nicht eingehen und ich mich auf mein blosses Gedächtniss, welches mir allerdings hier ein vollkommen gothisches und im Vorigen ein noch halb byzantinisches Portal mit Gewissheit darstellt, nicht berufen darf.

In Bezug auf den Bischofsstuhl bemerkt Hr. Dr. Lucanus, dass die Jahrzahl 1510 nur an den Statuen desselben enthalten sei, und diese den Charakter einer spätern Arbeit trügen, als der Stuhl selbst.

Noch ist jedoch ein, für die Architekturverhältnisse des deutschen Mittelalters nicht uninteressanter Punkt der Schrift des Hrn. Dr. Lucanus in nähere Erwägung zu ziehen. Es heisst daselbst nehmlich: — „Einem Vertrage zwischen dem Domkapitel und dem Bischof Albert II. von 1345 (wohl ein Druckfehler, statt: 1354) zufolge, erlaubte dieser den Abbruch der an der Nordseite des Domes befindlichen St. Lüders Capelle mit dem Bemerken, dass die Steine derselben zum Fundamente — *vôlmate* — des Chores verwendet werden sollten." — Da eine solche genaue Angabe von besonderer Wichtigkeit ist, mir jedoch die mitgetheilte Uebersetzung des entscheidenden Wortes *vôlmate* (oder vielmehr, wie aus Folgendem erhellt: *v̌olmate*) nicht frei von Bedenken schien, so verlangte mich nach einer näheren Kenntniss der in Rede stehenden Urkunde. Hr. Professor Wiggert zu Magdeburg hatte die Güte, mir dieselbe nach dem, in dem K. Provinzial-Archiv zu Magdeburg vorhandenen Original abschriftlich mitzutheilen; ich lasse sie hier zuvörderst, als ein seltenes Beispiel urkundlicher Bestimmungen über einzelne Bautheile, folgen:

„We Borchard van der gnade goddis deken. unde dat capittel ghemeyne. des Godeshuses to Halbr̄. bekennet opeliken in disme breue. unde

don witlik alle den. de dissen bref seen eder horen lesen. dat unse Erbare herre Bisscoph Albrecht to Halbēr. heft miltlichen ghegheven sente Luders capellen. de by deme dǒme lyt. vppe de Norderen halve, to deme buwe to hulpe. des nyen chores to deme dǒme. In disser wise. dat we disse capellen. dar unse herre van Halbēr. leen herre is. scǒllen alte male neder breken. also dat alle de sten dar (so) capellen schal komen to deme vǒlmate des nyen chores. hirvmme up dat dat godisdenst, dat in der capellen was. nich ghekrencket werde. so schal unde mach mit unseme willen. unse vorsprokene herre van Halbēr. al de wile. dat me den nyen chor buwet. dat godisdenst unde dat leen sente Luders. mit dar ghulde legen. to wilkeme altare he wel. in deme dǒme to Halbēr. Ok so drade dat disse chor wul buwet wert. so sculle we unde willen. ene nye capellen weder buwen. in sente Luders ere. in unse closter up dat Gras. eder wur unse herre van Halbēr. wel. mit unser kost unde arbeit. dar me inne halden mach alle goddisdenst umber mer also in dar olden capellen to haldene wonheyt was. To eyner betuchnitze disser dyngh. hebbe we dissen bref beseghelt ghegheven. truweliken mit unses capittels Ingheseghel. Na goddis ghebort. drittenhundert jar. in deme veer unde vefteghesten jare. des Sondaghes vor pynkesten.“ — (Halberstadt, XII. n. 26. — Das Siegel, das an einem aus der Urkunde selbst geschnittenen Pergamentstreifen gehangen hat, fehlt schon.)

Bereits früher hatte ich mich zur Erklärung des Wortes, welches Hr. Dr. Lucanus durch „Fundament“ übersetzt hat, an Hrn. Prof. von der Hagen zu Berlin gewandt und von ihm den Bescheid erhalten, dass dasselbe anderweitig nicht in dieser Bedeutung gefunden werde, dass „Fundament“ im mittelalterlichen Deutsch nur durch *füllemont*, *follemunt*, *folmunt*, *pfulment* (wie im mittelalterlichen Latein *fulmentum*, *fulmen* für: *fulcimentum*, *adminiculum*) und durch *fundamint* (in Heinrichs Fortsetzung des Tristan) gegeben werde, — in derselben Weise, wie es noch gegenwärtig im Niederdeutschen Füllment heisse; dass jenes Wort aber vielleicht als volmahte (Vollendung) gelesen werden müsse. — Auch Hr. Prof. Wiggert nähert sich in den Bemerkungen, die er der Abschrift obiger Urkunde beigefügt hat, dieser Erklärung, indem er es namentlich hervorhebt, dass das ǒ nach der Orthographie an den Stellen steht, wo man einen Laut hört, für den die andern Niederdeutschen geradezu *u* gebrauchten, zum Beispiel in *dǒm*, *scǒllen;* so dass wenigstens die Sylbe *vǒl* mit *vull* (voll) übereinkommen würde. — „Ich kann (bemerkt Herr Professor W.) das Wort *vǒlmate* nur für eine Zusammensetzung halten, der das hochdeutsche Vollmaass entspräche.“

Somit stellt es sich, — wenn auch nicht als vollkommen gewiss, — so doch als höchst wahrscheinlich heraus, dass das Jahr 1354 in der Geschichte des Halberstädter Dombaues den beginnenden Ausbau des Chores (etwa den Oberbau des Mittelschiffes im Chore) bezeichnet, und dass dasselbe nicht in gleich begründeter Weise auf die Fundamentlegung zu beziehen sein dürfte. Beiläufig bemerke ich jedoch, dass hiedurch in den Ansichten, die ich früher über die Bauperiode des vierzehnten Jahrhunderts aufgestellt, anderweitig nichts Wesentliches geändert wird, und dies

um so weniger, als in obiger Urkunde ausdrücklich von einem „neuen Chore“ die Rede ist. — Ich hoffe, dass die sorgfältige Mittheilung obiger Angaben den Freunden der Architektur-Geschichte nicht überflüssig scheinen, und dass sie vielleicht auch zur Erläuterung anderer Fälle der Art brauchbar sein wird.

Antiken. — Berlin.

(Museum, 1837, No. 19.)

Für die Antiken-Gallerie des hiesigen Museums ist vor einigen Jahren eine höchst schätzbare Erwerbung gemacht, welche kürzlich hieselbst angekommen ist und baldiger Aufstellung entgegen sieht. Es ist das Fragment einer bacchischen Gruppe, welches in den Ausgrabungen, die die K. Sardinische Regierung in den Jahren 1824—27 zu Tusculum veranstalten liess, gefunden und von dem Bildhauer Ant. d'Este zu Rom, der dasselbe an sich gebracht, käuflich erstanden wurde. Ursprünglich bestand diese Gruppe aus drei Figuren; Bacchus in der Mitte, wie im Rausche schwankend bewegt, und zu den Seiten zwei Satyrn, auf die er sich stützt. Leider jedoch ist die Gruppe bedeutend zerstört; von dem einen Satyr ist, ausser kleineren Fragmenten, nur noch ein losgetrenntes Stück der Brust, mit der Hand, welche der Gott um seinen Hals geschlungen hatte, vorhanden; die beiden andern Figuren sind zwar noch nicht getrennt, aber dem Bacchus fehlen der Kopf, der linke Arm ganz, der rechte, über den Rücken des zweiten Satyrs gelegte Arm vom Ellbogen ab, das eine Bein vom Knie, das andere von der Hälfte des Schenkels ab; eben so fehlen dem zweiten Satyr der Kopf, der rechte Arm und beide Beine vom Knie ab; doch ist noch eine Anzahl einzelner Fragmente der zerstörten Theile, namentlich der Arme und Füsse, vorhanden. Wenn nun freilich dies so arg zerstörte Werk zunächst ein schmerzliches Bedauern hervorrufen muss, so fühlt sich doch der Beschauer bei längerer Betrachtung auf's Lebhafteste von der ausserordentlichen Schönheit des noch Erhaltenen angeregt. Der Körper des Gottes zeigt das anmuthvollste Ideal, ganz dieselbe zarte Weichheit, dieselbe jugendlich kräftige Fülle, in welcher er in den Zeiten der schönsten Kunstblüthe des classischen Alterthums gebildet wurde, und findet in dem straffen, musculösen Körper des jungen Satyrs den vortheilhaftesten Contrast. Eine Restauration dieses Fragmentes wird, wie wir hören, nicht stattfinden; doch ist ein restaurirter Gyps-Abguss desselben von dem Bildhauer E. Wolf zu Rom, in einer wohlgelungenen Weise, angefertigt und in einem der Nebensäle der hiesigen Antiken-Gallerie aufgestellt worden, so dass uns hieraus wenigstens die grossartigen und bedeutsamen Intentionen des Ganzen für das Auge deutlich gemacht werden. So tritt uns die Gruppe hoch und feierlich, wie der Triumphzug des Gottes, entgegen und doch in all der zarten Anmuth und Begeisterung, welche der Gegenstand erforderte. Vornehmlich in der oberen Hälfte sind die Haupt-

linien der Composition in einer überaus edlen, freien und lauteren Weise geführt. — Abgüsse der antiken Theile der Gruppe sind auch der schönen Sammlung von Gyps-Abgüssen, welche die Kunst-Akademie zu Berlin besitzt, einverleibt worden.

Ausser diesem ist das leztgenannte Institut in neuester Zeit noch in mannigfach schätzenswerther Weise durch Abgüsse bereichert worden. Ausser dem schönsten Beispiele archaistischer Sculptur, der herkulanischen Diana im Museum von Neapel, ausser dem Abgusse eines äusserst lebenvollen bronzenen Portraitkopfes (vor einigen Jahren auf der Rhede von Palermo gefunden), der sich ebendaselbst befindet, und andern Gegenständen, ist hier vornehmlich der Abguss eines kleinen Bronze-Gefässes anzuführen, welches vor etwa $1^1/_2$ Jahren in der Gegend von Bonn gefunden wurde und im dortigen Museum aufbewahrt wird, — unbedenklich eines der anziehendsten und schönsten Werke, die uns aus dem Alterthum erhalten sind. Es ist ein Trinkbecher, ohne den neu angefügten Fuss etwa $5^3/_4$ Zoll hoch, in der Mitte mit höchst zart gearbeiteten Reliefs umgeben, deren Fläche eine Höhe von $3^7/_8$ Zoll hat. Die Reliefs zerfallen in zwei gesonderte Darstellungen. Auf der einen Seite sieht man eine weibliche Gestalt, welche, scheinbar schlafend, am Boden liegt, indem sie sich auf den rechten Arm gestützt hat und den linken Arm über den Körper hinabstreckt. Nur der Untertheil ihres Körpers ist mit einem Gewande bedeckt; sie wendet dem Beschauer den reizendsten Rücken zu, dessen sanfte Linien durch ein breites Gürtelband, sowie die Linien des linken Armes durch eine Spange, in anmuthigem Spiele unterbrochen werden. Ueber ihr, zu ihr herabschwebend, ist eine männliche Gestalt, behelmt, den Schild an der vorgestreckten Linken, in der Rechten eine Art Wurfpfeil oder Lanze, und nur mit einem Mantel bekleidet, welcher beim Niederschweben in schönen leichten Falten zurück und empor getrieben wird. Der nackte Körper ist ebenfalls in den schönsten Verhältnissen gebildet und entwickelt sich in anmuthvollster Weise. Ihm gegenüber schwebt ein Amor, welcher eine Fackel schwingt. Ohne Zweifel sehen wir hierin den Mars dargestellt, welcher sich zu Rhea Silvia niedersenkt. — Von nicht geringerer Vollendung ist die Darstellung der andern Seite, in deren spezieller Erklärung wir jedoch den Archäologen nicht vorgreifen wollen. Es ist eine Kampfscene. Man erblickt Herkules, ganz in seiner eigenthümlichen Körperbildung, welcher vorschreitend mit der linken Hand das Löwenfell wie einen Schild vor sich hinstreckt, indem er mit der Rechten die Keule schlagfertig erhebt. Ihm gegenüber, hastig anstürmend, ist ein Krieger, behelmt, aber nackt und mit flatterndem Mantel, das Schwert im Gehänge auf der linken Seite tragend, mit der Rechten den Wurfspeer erhoben, die Linke mit dem Schilde ebenfalls vorgestreckt. Die Aussenseite des Schildes ist dem Beschauer zugewandt und zeigt das Bild der römischen Wölfin mit den beiden säugenden Zwillingen. Zwischen den beiden Kämpfern gewahrt man noch einen andern Krieger, welcher niedergestürzt ist und, indem er sich auf den rechten Arm stützt, dem Beschauer den Rücken zuwendet.

Altargemälde zu Tempelhof.

(Museum, 1837, No. 19.)

Die Kirche von Tempelhof bei Berlin besitzt ein Altargemälde, das Martyrthum der h. Katharina auf dem Mittelbilde und verschiedene weibliche Heilige auf den Flügelbildern darstellend, welches die Inschrift: 1506. L. C. trägt und diesem gemäss, so wie in Bezug auf den übereinstimmenden Charakter, — so weit sich solcher bei der bisherigen Beschaffenheit des Gemäldes erkennen liess, — als ein früheres Werk von Lucas Cranach dem Vater galt. (Als ein solches ist es auch noch in dem so eben erschienenen zweiten Theile des „Handbuches der Malerei seit Const. d. Gr. von F. Kugler,“[1]) §. 31, 3. angeführt.) Gegenwärtig ist dasselbe im K. Museum zu Berlin gereinigt worden und es zeigt sich nun, da eine freie Betrachtung möglich ist, dass diese Ansicht nicht beibehalten werden darf. Denn befolgt das Bild allerdings auch die Cranach'schen Motive der Darstellung, und hat es auch manches anziehend Naive, einzelne gut aus dem Leben gegriffene Köpfe, so fehlt doch in der malerischen Behandlung all jene Sicherheit und miniatur-artige Laune, in den Farben jene Kraft, in den Charakteren jene Schärfe, welche die eigenthümlichen Vorzüge des Meisters ausmachen. Zugleich ist noch eine zweite Inschrift zum Vorschein gekommen: 1596. Daniel Fritsch pinxit. Ohne Zweifel ist demnach letzteres der Name des Malers, und die andere Inschrift deutet es wohl nur an, dass er eine besondere Cranach'sche Composition benutzt hat. Interessant aber ist es, noch in so später Zeit die alte Schule des Landes, von italienischen Einflüssen noch vollkommen frei, in Thätigkeit zu finden, da der jüngste unter den bisher bekannten alterthümlichen Meistern dieser Gegend, Lucas Cranach der Sohn, bereits zehn Jahre früher, 1586, gestorben war.

Evangelist Johannes und Apostel Petrus. — Evangelist Marcus und Apostel Paulus. Gemalt von Albrecht Dürer. Gestochen von Albrecht Reindel. Druck v. Carl Mayer, Nbg. Zu finden bei dem Verfasser in Nürnberg.

(Museum, 1837, No. 20.)

Wir heissen diese Kupferstiche, welche eins der vorzüglichsten Meisterwerke deutscher Kunst in angemessener Weise wiedergeben, mit um so grösserer Freude willkommen, als wir bisher noch wenig genügende Kupferstiche nach vaterländischen Werken besitzen und die Lithographieen von solchen (wie z. B. die Strixner'schen) ihrer unbestreitbaren Vorzüge ungeachtet, immer nicht die Verdienste eines Kupferstiches, namentlich wo es sich um die scharfgezeichneten Werke älterer Kunst handelt, erreichen können. — Die beiden Dürer'schen Bilder machen bekanntlich ein zusam-

[1]) Erste Auflage.

mengehöriges Werk aus (ohne Zweifel jedoch so, dass sie an dem Orte ihrer ursprünglicken Bestimmung, dem Rathhaussaale zu Nürnberg, irgend einen bedeutsamen Gegenstand zwischen sich einschlossen); so sind ihre Nachbildungen, obgleich auf zwei Platten gearbeitet, denn auch hier auf einem Blatte zusammen gedruckt. Die Grösse der Originale — 6 Fuss Höhe zu 2 Fuss 4 Zoll 6 Linien Breite — ist in den Kupferstichen auf das sehr bedeutende Maas von mehr als 17 Zoll Höhe zu $7^1/_4$ Zoll Breite reducirt. Die ganze Arbeit und Behandlungsweise des Kupferstiches ist in diesen Blättern durchaus rühmlich anzuerkennen; es herrscht darin eine grosse, freie Manier, die dem Massenhaften der Original-Darstellung, namentlich jenen weiten grossartigen Gewändern, auf eine vorzügliche Weise entspricht. Der Gang, Schwung und die Lage der Taillen sind mit glücklicher Einsicht angeordnet und durchgeführt; sie folgen den Biegungen der Formen, ohne dabei jedoch irgendwie an jene kleinliche Aengstlichkeit der älteren Stichmanier zu erinnern; ebenso ist aber auch aller blendende Glanz der Modernen vermieden und statt dessen vielmehr durchweg der stoffliche Charakter des Gegenstandes und die Nüancirung seiner Farbe meisterhaft wiedergegeben. Gilt dies, wie bemerkt, zunächst von den Gewändern, welche die Haupttheile der beiden Blätter ausmachen und deren grandiose Anordnung den ersten bedeutenden Eindruck auf den Beschauer hervorbringt, so ist es nicht minder in Rücksicht auf die nackten Körpertheile, besonders auf die Köpfe der Fall, in denen ebensosehr der allgemeine Charakter des Nackten, als die eigenthümliche, etwas strengere Weise, in welcher Dürer dasselbe zu behandeln liebte, ersichtlich wird. Alles dies konnte aber nur durch ein wahrhaftes inneres Verständniss der Originale hervorgebracht werden, und dass ein solches bei der ganzen Arbeit zu Grunde lag und dieselbe vollkommen durchdringt, macht eben ihren Hauptvorzug aus. Die besondere Charakteristik jener vier Köpfe, in denen sich die nach den vier Temperamenten abgestuften Eigenthümlichkeiten der menschlichen Natur — und zwar in ihrem besonderen Bezuge zu dem Dienste des heiligen Wortes, das die Gestalten in den Händen tragen, — ausspricht; die Bewegung in der Ruhe, die Gesammtanordnung, welche das feierlich Gemessene und Statuarische in den Gestalten nicht als ein Gesuchtes, sondern als ein Ergebniss des unmittelbaren Momentes erscheinen lässt, welche die grossartig gezogenen Linien der Gewandung doch zugleich mit einem leisen Spielen in den Ecken und Brüchen, auf die einzelne, vorübergehende Lage und Stellung der Körpertheile zurückdeutend, verbindet, — alles diess tritt hier dem Beschauer in derselben lebhaft empfundenen, durchgedachten und durchgeführten Weise, wie in den Originalen entgegen. Ein leichter ornamentirter Rand ist jedem der beiden Bilder zugefügt. Unterwärts sind die Schriftstellen angedeutet, welche zur Erklärung der Gestalten dienen. (Ob aber bei der ersten Epistel Johannis, welche nur 5 Capitel hat, vielleicht durch ein Versehen das 12te Capitel angezeichnet ist?) Dazwischen Medaillons, die auf der einen Seite das Brustbild Dürer's, auf der andern das Wappen von Nürnberg darstellen.

Colleccion litografica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII, que se conservan en sus reales palacios, museo y academia de San Fernando, con inclusion de los del real monasterio del Escorial etc. Madrid, Cuaderno 38 — 49. (Gr. Fol.)

(Museum, 1837, Nr. 26 f.)

Schon mehrfach haben wir, bei früher erschienenen Lieferungen, über dieses umfangreiche lithographische Prachtwerk gesprochen,* welches vornehmlich Gelegenheit giebt, die ausserordentlichen Kunstschätze, die sich gegenwärtig im Museum von Madrid befinden, kennen zu lernen, und welches zugleich eine im Einzelnen sehr vollendete lithographische Technik vor die Augen des Beschauers führt.

Die vorliegenden zwölf Hefte enthalten, neben einzelnen Blättern nach italienischen Meistern, verschiedene, welche der niederländischen Schule angehören, sodann aber eine namhafte Reihe von Nachbildungen spanischer Kunstwerke, die, bei unserer noch so geringen Kenntniss der spanischen Schule, für uns von grösstem Interesse sind. Unter den Italienern sind hier vornehmlich Meisterwerke Tizian's zu nennen. Ein grosses Bacchanal führt uns die ganze hinreissende Eigenthümlichkeit dieses Meisters vor: schöne glühende Sinnlichkeit in dem Zustande derjenigen Unbefangenheit und Naivetät, welche den Menschen noch im reinen Einklange mit dem Leben der Natur darstellt. Es ist eine Gesellschaft von jungen Männern und Weibern, die sich im kühlen Schatten der Bäume versammelt haben; glänzende Krüge, Pokale, Becher, sowie die leichte, zum Theil fehlende Gewandung deuten auf das bacchische Fest, das hier gefeiert wird. In der Mitte lagern auf dem Rasen zwei reizende Mädchen mit Flöten in den Händen, nackte Jünglinge neben ihnen; ein wenig zur Seite schlingen sich andre zum leichten Tanze durcheinander; gegenüber zwischen den Bäumen, sieht man Singende und Trinkende: in der einen Ecke des Vordergrundes endlich ruht eine schlafende Bacchantin; sie ist nackt, und allein an dieser Figur könnte man eine absichtliche Schaustellung schöner Glieder, welche die unbefangene Lust des Ganzen in Etwas stört, tadeln. — Nicht minder anmuthig ist ein andres grosses Gemälde von Tizian, das in einer lieblichen Landschaft ein unendliches Gewimmel von Amorinen darstellt, welche Früchte zu sammeln scheinen, hier und dort einander necken, mit Thieren spielen u. s. w. Zur Seite eine halbnackte weibliche Statue auf hohem Piedestal und zwei Weiber, die sich der letzteren in Begeisterung nahen. Es scheint in diesem lieblichen Gemälde ein allegorischer Sinn verborgen zu liegen, der aber, wie bei so manchen andren Darstellungen Tizian's und vornemlich Giorgione's, schwer zu enträthseln sein dürfte. — Ein drittes Gemälde stellt das Bad der Diana und die Enthüllung der Schande der Calisto dar. Es ist eins derjenigen Bilder, welche Tizian für Philipp II. von Spanien malte, und durch mehrfache Wiederholungen von der Hand des Meisters, z. B. in der Bridgewater-Gallery zu London, bekannt. Das in Rede stehende Bild ist dem

letzteren in allen einzelnen Theilen vollkommen ähnlich, nur in einigen Theilen der Gewandung finden sich Abänderungen. — Auch Portraits von Tizian's Hand finden sich in den vorliegenden Lieferungen, so das sehr grosse Gemälde Carl's V., welches den Kaiser in ganzer Figur, gerüstet und zu Pferde sitzend, in einer dunkelnden Landschaft darstellt. Ein andres Portrait stellt die Gemahlin des Kaisers, Isabella von Portugal, dar; es ist ein Kniestück.

Sodann sind aus der italienischen Landschaftschule einige Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke mitgetheilt: von A. Caracci, Nicolas und Caspar Poussin, Claude Lorrain.

Die Reihe der Niederländer eröffnet Rubens mit mehreren bedeutenden Bildern, unter denen vornehmlich eins von höchstem Verdienste ist: das Wunder der ehernen Schlange. Die Darstellung enthält, in der Körperbildung der Gestalten und in dem momentanen Affekte, alle die Gewalt, darin Rubens überhaupt Meister ist; aber es vereinigt sich hiemit zugleich die besonnenste dramatische Entwickelung, eine Concentration des Interesses auf wenige Hauptmotive und somit eine klare Gesammtordnung, endlich eine Reinheit des Styles, wie sie nur den Werken seiner schönsten Zeit — denen wir das in Rede stehende unbedenklich anreihen — eigen ist. Auf der einen Seite ist ein dürrer Baumstamm, um den sich die eherne Schlange windet, aufgerichtet; daneben steht Moses, den Rücken halb zum Beschauer gewandt, den Mantel in grossartigen Falten um die Schulter geschlagen, und weist zu dem Mirakelbilde empor; etwas tiefer hinter ihm, in ebenso würdiger Gewandung, steht Aaron. Auf der andern Seite drängt das Volk herzu. Die Hauptgruppe bezieht sich auf ein schönes, reichgeschmücktes Weib, welches im Zustande gänzlicher Entkräftung hereingeschleppt wird; ein kräftiger Mann hält sie an ihren Gewanden mit voller Anstrengung empor, während ihre Arme ohnmächtig niederhängen; ein Greis vor ihr richtet mit ergreifender Geberde, auf das eherne Bild hindeutend, ihr Haupt empor, in welchem, beim Anblick des letzteren, durch die Qual der Krankheit bereits ein Strahl der Tröstung hervorleuchtet; eine Dienerin ist beschäftigt, die um ihren Leib geschlungenen Schlangen loszuwinden. Dicht vor dem Baumstamm hat sich ein nackter, ebenfalls von Schlangen umwundener Jüngling niedergeworfen; hinterwärts werden noch andere sichtbar, welche die Arme in schöner Bewegung flehend emporheben. — Darstellungen wie diese sind es, in denen die hohe, in ihrer Art einzige Genialität des Meisters ihren Triumph feiert; — dass Vieles Andre, was aus seinem Atelier hervorgegangen ist, eher zur Verdunkelung seines Ruhmes dient, ist bekannt. Dies ist z. B. der Fall in dem grossen Prunkstücke des Raubes der Proserpina, welches sich ebenfalls unter den vorliegenden Blättern findet. Auch zwei andre — eine Fortuna, die über den Fluten des Meeres hinrollt, und die drei Grazien vorstellend — dürften nicht den Anforderungen eines gereinigten Kunstsinnes genügen. Alle Gewalt seines Colorites zugegeben, so gehört zur Darstellung der Grazie doch eben zunächst die Grazie selbst, die nicht im Bereich von Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit lag, — wenn auch die Dekoration des Rubens-Saales in der Münchner Pinakothek viermal, an den Hauptstellen der gewölbten Decke, das Sinnbild jener drei Göttinnen vorführt und somit das Gegentheil dieser Ansicht auszusprechen scheint.

Bei den übrigen der vorliegenden Blätter möge es hier an der Bezeichnung des Namens genügen: Joh. Breughel (eine brillante Paradieslandschaft), Poelenburg, Wouvermann, Teniers (eine Dorfkirmes und, als seltenes Beispiel, eine Felslandschaft mit einer Rinder- und Schaafheerde), P. Neefs (drei Intérieurs gothischer Kirchen), van der Meulen, Paul und Cornelius de Vos.

Wir wenden uns nunmehr zu den Nachbildungen der Gemälde spanischer Meister, die in den vorliegenden Lieferungen des Werkes enthalten sind. Hier begegnet uns zuerst Juan de Juanes (oder richtiger: Vicente Juanes) mit der Darstellung des Begräbnisses des heil. Stephan. Das Bild gehört einer grösseren Reihenfolge aus dem Leben des genannten Heiligen an und bildet deren Beschluss. Man sieht vorn den Sarkophag, in welchen vier Männer den Leichnam des, mit dem prächtigen Diakonen-Gewande geschmückten Märtyrers hineinlegen; vier andre, mit dem Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, werden hinter ihnen sichtbar. Auch in diesem Bilde, wie in den andern desselben Meisters (der der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört) gewahrt man noch die Nachklänge der alterthümlichen Schule des Landes, welche hier vornehmlich in der höchst schlichten Gesammt-Anordnung auf eine anziehende Weise hervortritt; doch fehlt es zugleich nicht an den Zeugnissen des Studiums florentinischer Meister. Und wenn das Bild somit den Leistungen gleichzeitiger Niederländer, wie etwa des Bernhard van Orley, verwandt erscheint, so ist doch wiederum in den Physiognomieen der Köpfe eine gewisse hervorstechende Eigenthümlichkeit zu bemerken, die entschieden auf die spanische Nationalität hindeutet und in der späteren, entwickelten Periode der spanischen Kunst in noch bestimmterer Ausprägung wiederkehrt.

Entschiedenen Einfluss florentinischer und römischer Studien finden wir in einem kleinen Gemälde von J. F. Navarrete, el mudo (1526—1579), welches die Taufe Christi darstellt. In der Mitte des Bildes steht Christus mit den Füssen im Wasser (welches hier als ein kleiner Bach vorgestellt ist); auf der einen Seite, auf einem Steine knieend, Johannes, indem er das Wasser auf Christi Haupt giesst; auf der andern eine Gruppe von Engeln mit den Gewändern des Heilandes. Drüber schwebt Gott-Vater, halb von Wolken verhüllt, mit segnender Geberde, und von anbetenden himmlischen Schaaren umgeben. Die Gestalten der Engel sind ganz im Style der Raphaelischen Schule, der Gott-Vater ist eine Nachahmung Michelangelo's. Dieser Umstand ist auffallend, da Navarrete sonst gerade als einer derjenigen hervorgehoben wird, welche für die Einführung der venezianischen Behandlungsweise in die spanische Kunst besonders thätig gewesen sind, wie er denn auch den Beinamen des spanischen Tizian führt. Indess scheint das kleine Bild, trotz verschiedener ansprechender Einzelheiten, nicht als ein sonderlich bedeutsames Werk gelten zu dürfen und mehr nur einer vorübergehenden Richtung anzugehören.

Die Mehrzahl der Lithographieen gehört der Blüthenperiode der spanischen Kunst und zwar der Schule von Sevilla, an. Unter diesen nennen wir zuerst zwei, zu einer grösseren Folge gehörige Darstellungen von Franzisco Zurbaran. Sie stellen Visionen des heil. Petrus von Nolasco dar. Auf dem einen Bilde sieht man den Heiligen, an seinem Tische knieend und die Hand stützend, eingeschlafen; ein Engel tritt in mächtiger Geberde zu ihm und deutet auf das Bild des himmlischen Jerusalem,

welches sich oberwärts aus dem dunklen Nebel, der das Gemach erfüllt, entwickelt. Auf dem andern Bilde senkt sich in das Dunkel der Umgebung, von wundersamem Lichte umflossen, das Kreuz nieder, an welches der Apostel Petrus, in umgekehrter Stellung, die Beine nach oben gewandt, geschlagen ist; der Heilige kniet davor und betrachtet die grauenhaft phantastische Erscheinung mit Verwunderung und Erstaunen. Beide Bilder sind ganz von jener gewaltsamen Kraft erfüllt, welche dem Zurbaran den Namen des spanischen Caravaggio erworben hat; aber zugleich spricht sich in ihnen diejenige bedeutsamere Würde aus, die ihn über sein italienisches Vorbild erhebt. Besonders die Gestalt des Heiligen, in seinem weiten weissen Ordensgewande, ist auf beiden Gemälden voll grossartiger Energie und sein Kopf voll charakteristisch ascetischen Ausdruckes.

Zwei andere Blätter führen uns zwei grosse Gemälde von Velasquez vor. Sie gehören der Historienmalerei an und sind somit höchst interessant für einen Meister, dessen Werke der überwiegenden Mehrzahl nach aus Portraitbildern bestehen. Das eine stellt die Anbetung der Könige dar; das Bild ist, wie es überhaupt bei historischen Darstellungen in Velasquez' Art lag, in naturalistischer Weise gefasst und macht somit das Heilige zu einem Privat-Vorgange des gewöhnlichen Lebens; wiederum jedoch leuchtet eine eigenthümliche Grossartigkeit, ein strenger Ernst hindurch, der diesem Vorgange eine besondere Bedeutung giebt. Namentlich der eine von den Königen, der zuvorderst kniet, hat in Geberde und Gewandung eine eigne Feierlichkeit, die nicht ihres Eindruckes auf das Gefühl des Beschauers ermangelt. Maria erscheint schlicht, wie eine Bäuerin, und doch ebenfalls nicht ohne Würde; gar sonderbar aber macht sich das Christkind, das sie, bis an den Kopf eingewickelt, wie ein Püppchen vor sich sitzen hat. — Das zweite Blatt nach Velasquez stellt das Bild des gekreuzigten Heilandes dar. Leuchtend springen dem Auge des Beschauers aus dem schwarzen Grunde die, einst wohl schönen und männlichen, hier aber zermarterten und auseinander gereckten Formen entgegen. Das Haupt ist auf die Brust gesenkt; das Stirnhaar hat sich auf der rechten Seite unter der Dornenkrone gelöst und hängt nun wie ein dunkler Schleier über das halbe Gesicht auf die Brust nieder.

Eigenthümliches Interesse gewährt die Lithographie nach einem grossen Gemälde von Velasquez' Schüler Juan de Pareja, der, ursprünglich ein Sklave des Meisters, sich nur insgeheim die künstlerische Ausbildung erwerben konnte. Das Bild stellt die Berufung des Matthäus zum Apostelamte dar. Es ist ein weites, reichgeschmücktes Gemach; Christus ist so eben mit einigen Jüngern zum Wechseltische getreten und spricht zu Matthäus die verhängnissvollen Worte; dieser legt die Hand auf die Brust, während die übrigen Anwesenden, die am Tische sitzen oder daneben stehen, verwundert aufhorchen. Christus, in seiner idealen Gewandung, ist ziemlich manierirt behandelt; auch fehlt es ihm im Ausdruck an der höheren Würde; ebenso spielt auch Matthäus im Pelzmantel und reichen orientalischen Turban eine sonderbare Figur. In den übrigen Personen aber, die ganz im Kostüm der Zeit des Künstlers gehalten sind, entwickelt sich ein erfreuliches Bild unbefangener Lebensverhältnisse. Der alte Notar mit der Brille auf der Nase, der sich eben im Schreiben unterbrochen sieht, der reichgeschmückte Soldat, der, wie es scheint, einen Wechsel auszustellen im Begriff war, die beiden Jünglinge zur Seite, alle sind voll

Naivetät und unmittelbarer Wahrheit. Das Bild ist mit dem Namen des Künstlers und mit der Jahrzahl 1661 bezeichnet.

Von Juan Bautista del Mazo, dem Hauptschüler des Velasquez, der vornehmlich als Portraitmaler bekannt, doch auch in landschaftlichen Darstellungen ausgezeichnet ist, sieht man eine Ansicht von Saragossa (vom Jahre 1647). Es ist das Ufer des Ebro; der Vorgrund reich mit den mannigfachsten Gestalten spanischen Lebens bedeckt; dann der weite Spiegel des Flusses, mit leichten Gondeln belebt, und gegenüber hingebreitet die Stadt, die mit ihren alterthümlichen Kirchen, Thürmen, Thürmchen, Erkern und Hallen ein äusserst romantisches Ganzes bildet.

Murillo zeigt sich uns in drei Werken auf's Neue in seiner anerkannten Meisterschaft. Von höchstem Werthe ist unter diesen eine Verkündigung Mariä. Die Jungfrau hat an ihrem Betpulte gekniet und wendet sich, die Hände über der Brust gekreuzt, demüthig dem himmlischen Boten zu, der sich, lebhaft niederschwebend, so eben vor ihr auf das Knie niederlässt; er trägt in der einen Hand die Lilie, mit der andern weist er empor. Das Gemach ist von einer wundersamen Glorie erfüllt, in deren Mitte die Taube, von spielenden Cherubim umgaukelt, schwebt. Der Gesammt-Effekt des Bildes ist, ohne überraschend zu sein, von einer freudigen Feierlichkeit; Maria erscheint als die schlichte Magd des Herrn, aber die Gewandung, die schönen, grossen Falten des Mantels geben ihr eine eigenthümliche Würde. Vielleicht möchte man es wünschen, dass ihre Gestalt um einen. nur sehr geringen Grad freier, weniger bedrückt, erscheine; was hier indess zu tadeln sein dürfte, verschwindet durchaus vor der göttlichen Schönheit des Engels, der in seiner Gesammt-Erscheinung, wie in allem Einzelnen der Stellung, Geberde und Gewandung, vor Allem aber in dem Profil seines Gesichtes das Gepräge der edelsten, lautersten Anmuth trägt. — Eine Anbetung der Hirten repräsentirt mehr die naturalistische Richtung des Künstlers; aber sie erscheint in ihrer Art nicht minder meisterhaft. Vornehmlich der im Vorgrunde knieende alte Hirt ist von unübertrefflicher Wahrheit; Maria, minder würdevoll als im vorigen Bilde, ist doch von grosser Lieblichkeit, und das Kind, welches sie dem Auge der Anbetenden entblösst, ist äusserst reizvoll gebildet. — Eine büssende Magdalena ist ein Bild von energischer Wirkung: es erinnert, der Auffassung nach, etwa an die früheren Leistungen eines Guercino. Sie sitzt dem Beschauer entgegengewandt, indem sie mit der einen Hand ein Buch auf dem Schoosse hält und den Kopf voll tiefen Nachsinnens in die Höhe richtet. Das Bild ist also wesentlich verschieden von einer zweiten Darstellung desselben Gegenstandes von Murillo's Hand, die sich in einer deutschen Privatsammlung befindet und im Kupferstich und Steindruck bekannt ist. In letzterem Bilde kniet die Heilige an einem Felsaltare und hat die Hände zum Gebete gefaltet.

Murillo's lebensgrosse Darstellungen von Scenen des gemeinen Lebens sind allgemein bekannt; unter den vorliegenden Blättern finden wir ein Paar, welche, von Nachfolgern des Meisters ausgeführt, ähnliche Gegenstände behandeln. Das eine Bild, von einem unbekannten Künstler herrührend, ist nicht ohne ansprechendes Leben. Es stellt eine Küche dar, in welcher die Köchin, einen Hahn rupfend, sitzt; seitwärts ist ein Kohlenbecken, über welches der Bratspiess mit aufgestecktem Braten angebracht ist; ein aufrechtsitzender Hund, der den Stiel des Bratspiesses mit seinen Vorderpfoten fasst, ist, wie es scheint, zum Drehen abgerichtet;

eine kriegerische Katze unterbricht ihn aber in seinem Geschäfte, und dieser kritische Moment nöthigt auch die Köchin, in ihrer Arbeit einzuhalten und einen Friedensversuch einzuleiten. — Minder befriedigend ist das Bild eines namhaften Schülers von Murillo, des Pedro Nuñez de Villavicencio, welches würfelspielende Knaben vorstellt.

Die Schule von Madrid wird in den vorliegenden Blättern nur durch I. A. Escalante repräsentirt, von dem man ein Bild der beiden Knaben Christus und Johannes sieht; sie halten die Weltkugel zwischen sich und ein Lamm, gegen welches Christus segnend die Rechte erhebt. Die Gestalten der beiden Knaben verrathen einen lieblich kindlichen Ernst; doch scheint die lithographische Ausführung dieses Blattes der zarten Carnation in Escalante's Bildern nicht ganz entsprechend.

In der Schule von Valencia finden sich noch während des 17ten Jahrhunderts mannigfache Einwirkungen der italienischen Kunst; so z. B. bei Pedro Orrente, welcher sich den Styl des Bassano zum Muster genommen hatte. In dieser Art finden wir von ihm eine figurenreiche Anbetung der Hirten, die jedoch voll energischen Lebens und nicht ohne nationell spanische Eigenthümlichkeit in den Physiognomieen der Köpfe gehalten ist. Hieher gehört auch José Ribera, der sich indess vollständig in Italien acclimatisirt hatte und uns von dorther unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. Unter den vorliegenden Nachbildungen seiner Werke finden wir ein Paar, in denen das düster grausige Wesen seiner späteren Bilder noch nicht vorherrscht. Das eine ist ein äusserst treffliches und ansprechendes Brustbild des Apostel Petrus. Das zweite ist eine grosse Composition und stellt die heil. Dreifaltigkeit dar: Gott-Vater, als ein milder Greis, dessen Mantel sich zu beiden Seiten hoch in die Lüfte breitet; vor seiner Brust die Taube und über seinen Schoos gebreitet der Leichnam des Erlösers; Cherubim sind umher angebracht, zwei von ihnen halten ein weisses Tuch, auf welchem die Beine des Erlösers ruhen. Nehmen wir den unschönen und widerwärtig gelegten Körper des Erlösers (der jedoch trefflich gemalt scheint) aus, so enthält das Bild grosse Schönheiten, besonders in den Köpfen: der Kopf des greisen Gottes, vornehmlich aber der des Erlösers ist von einer anmuthvollen Milde, voll zarten Gefühles, wie es gewiss bei Spagnoletto nur im seltnen Falle gefunden wird. — Anders jedoch verhält es sich mit einem dritten Gemälde desselben Künstlers. Dies stellt die Marter des heil. Bartholomäus vor und giebt uns eine lebendige Anschauung von Spagnoletto's scharfrichterlicher Poesie. Zwar sehen wir den unseligen Heiligen noch nicht mit den Fetzen seiner Haut angethan, doch hängt er schon wie ein Schlachtvieh an dem Querholz, gewichtige Schergen ziehen ihn mit Anstrengung aller Kräfte an dem aufgepflanzten Stamm empor. Gleichgültiges Volk, brutale Soldaten, zigeunerhafte Weiber blicken von den Seiten herein. Das Bild ist widerwärtig und der grässlichen Scene, über die sich ein breites Stück Himmel hereinwölbt, fehlt es sogar an dem düsteren Grausen, womit wir Begebenheiten der Art gern umdunkelt sehen. In der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums ist ein Bild Spagnoletto's, welches ganz dieselbe Composition, nur mit geringen Abänderungen, enthält; aber hier fehlt der obere leere Theil des Madrider Gemäldes, und durch diesen Umstand, sowie durch andere geringere Verschiedenheiten der Behandlung, concentrirt sich das Ganze auf eine ungleich mehr ergreifende Weise, wenn freilich der Beschauer allezeit bei solchen Gegenständen nicht mit Vorliebe verweilt.

Endlich haben wir noch über die Lithographie eines Gemäldes zu sprechen, welches der gegenwärtigen Kunst von Spanien angehört und von einem jungen Künstler, Don Federico de Madrazo, ausgeführt ist. Es stellt die Krankheit, welche der verstorbene König Don Fernando VII. im September 1832 zu S. Ildefonso erlitt, und die theilnahmvolle Pflege seiner Gemahlin Maria Christina dar. Der königliche Kranke liegt, auf ein prächtiges Bett hingestreckt, in der Mitte des Bildes; zu seinen Häupten steht die Königin in der sogenannten Karmeliterinnen-Kleidung; sie ist beschäftigt, ihm das Blut abzutrocknen; zu beiden Seiten des Bettes Kammerdiener mit Arzneien u. drgl. Hinter dem Bett, dessen seidene Vorhänge auseinander geschlagen sind, erscheinen die Aerzte, von denen der vorderste, Don Pedro Castelló, den Puls des Königes fühlt. Kostbare Mobilien im Vordergrunde deuten auf das fürstliche Lokal der Begebenheit und schliessen das Ganze auf eine gefällige Weise ab. Die Composition ist einfach und ungezwungen; sie erinnert, ohne jedoch als besondere Nachahmung zu erscheinen, an den Tod Napoleon's von Steuben und theilt mit letzterem die Eigenschaften, die mit einer Scene unvermeidlich sind, wo bei geringem Ausdrucke des Affektes, eine Anzahl von Portraits vereinigt werden müssen; doch haben sämmtliche Köpfe, unter denen natürlich die des Königes und der Königin das besondere Interesse erwecken, eine lebendige, charaktervolle Individualität. Der junge Künstler überreichte das Gemälde (es ist 4 Fuss hoch und 5 Fuss 3 Zoll breit), dem Könige nach dessen Wiederherstellung; dieser schenkte es der Königin, „als ein Zeichen der Liebe, mit welcher er der ihrigen entgegenkomme“ *(en muestra del amor con que al suyo correspondia)*, und befahl, dasselbe in der vorliegenden Sammlung herauszugeben, obgleich es nicht zu der Sammlung des Madrider Museums gehört.

Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt und gezeichnet von F. M. Hessemer, Professor der Baukunst am Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt am Main. Berlin bei G. Reimer, Heft 1 und 2 (jedes zu 10 Blatt in Folio), 1836, 1837.

(Museum, 1837, No. 26.)

Bei dem lebendigen Fortschritt, den man seit den letzten Jahrzehnten in einer geistreichen, gesetzmässigen, künstlerischen Behandlung des Ornamentes gemacht hat, muss Alles, was hier unsern Ideenkreis in einer angemessenen Weise erweitert, was unserm Geschmacke neu anzuwendende oder umzubildende Motive der Darstellung mittheilt, mit Dank aufgenommen werden. So namentlich auch das vorliegende Werk, welches in der That einige, nicht unwesentliche Lücken auszufüllen verspricht und, wie es uns den Formensinn fremder Nationalitäten für eine mehr wissenschaftliche Betrachtung anschaulich entwickelt, so zugleich zu mannigfacher Bereicherung unserer heimatlichen Kunst Gelegenheit giebt. Die arabischen

Verzierungen gehören dem ägyptischen Arabien an und sind, in den beiden bis jetzt erschienenen Heften, sämmtlich von Gebäuden Kairo's entnommen. Dem grösseren Theile nach sind sie in jenem seltsamen Formenspiel ausgeführt, welches das Auge zunächst wie ein labyrinthisches Gewirr berührt, bei längerer Betrachtung jedoch ein, zumeist mit grösster Künstlichkeit durchgeführtes Gesetz, das immer nur das Gleichartige in wechselnden Lagen durcheinander zieht, erkennen lässt: lineare Figuren (bei Täfelwerk und Wandmalerei), die sich in allen möglichen Winkeln durchkreuzen und doch regelmässige Hauptformen zu Wege bringen, — oder mehr freie, zum Theil blätterartige Verzierungen (in Mosaiken), bei denen das Ineinandergreifen entsprechender, aber stets verschieden zusammengelegter Figuren oft bis zum äussersten Raffinement getrieben ist. Andere Blätter enthalten ein freies plastisches Ornament, wie die geschmackvoll durchbrochenen Luftfenster der Moschee Mamhammed ge Woalli, die an unseren sogenannt byzantinischen Styl erinnern, oder wie die Füllungen in dem Grabgebäude des Ibrahim Aga, auf denen sich die bekannten Formen des orientalischen Blattwerkes in zierlichst weichen Verschlingungen durcheinander ziehen. — Die altitalienischen Ornamente enthalten theils musivische Verzierungen, theils Wandmalereien, die der Mehrzahl nach in einem gewissen Teppich-artigen Charakter, in einem Nebeneinander-reihen gleichartiger, meist bewegterer Formen gehalten sind. Einige folgen mehr dem Decorations-Prinzip der gothischen Kunst, bei den meisten jedoch treten bereits die Elemente der classischen Bildungsweise hinzu; unter letzteren sind namentlich die Wandmalereien in S. Francesco zu Assisi als vorzügliche Beispiele anzuführen. So nähern sich diese bereits unmittelbar dem Geschmacke unserer Zeit, die sich an der nie versiegenden Quelle griechischer Kunst emporgebildet hat, — eine Bildung, durch welche auch die Aneignung und modificirte Benutzung des Fremdartigen, wie jener arabischen Muster, möglich sein wird. — Sämmtliche Blätter sind in farbigem Steindruck ausgeführt, einige in einer harmonischen Zusammenstellung der Farben, die uns jedoch bei andern in etwas zu schwer und dumpf erscheint. Der Herausgeber verspricht in einem später beizugebenden erläuternden Texte seine Ansichten über Decoration im Allgemeinen und die in dieser Sammlung enthaltenen Ornamente insbesondere auszusprechen, sich über die Art, wie dieselben für den jetzigen Bedarf angewendet werden können, zu äussern, und die Erfahrungen mitzutheilen, welche er bereits bei der Ausführung von Decorationen nach diesen Mustern gemacht hat.

Die Anbetung der heil. drei Könige. Gemalt von Raphael. Gezeichnet und gestochen von Eduard Eichens in Berlin. Gedruckt bei Steger in Berlin.

(Museum 1837, Nr. 26.)

Der genannte, vom K. Museum zu Berlin herausgegebene Kupferstich führt ausserdem noch die Unterschrift: „Das in Leimfarben (a guazzo) ausgeführte Original-Gemälde, ursprünglich auf Bestellung eines Abtes aus der adligen Familie Ancajani für den Hochaltar der Kirche eines zu Ferentillo unweit Spoleto gelegenen Klosters gemalt, im Jahre 1733 von da in die Hauscapelle der Ancajani nach Spoleto versetzt, ist im Jahre 1834 von jener Familie käuflich für das Königl. Museum in Berlin erworben worden, wo es sich gegenwärtig befindet. Es misst 7 Fuss 9 Zoll 6 Linien im Quadrat." — Der Kupterstich misst 21 Zoll.

Ueber das Original-Gemälde, als eins der interessantesten Werke Raphael's aus der Zeit seiner ersten Bildung unter Perugino bekannt, ist schon mannigfach die Rede gewesen; wir können uns hier somit, was dessen kunstgeschichtliche Stellung anbetrifft, weiterer Bemerkungen enthalten. Aber das Bild selbst ist eine traurige Ruine; die Farben sind verschossen, zum Theil abgefallen, aller Gesammt-Eindruck ist vernichtet und mit einem tief wehmüthigen Gefühle sieht der Kunstfreund erst bei längerer Betrachtung sich diese Gestalten, diese holden, gemüthvollen Köpfe aus dem Nebel, der das Ganze bedeckt, entwickeln. Im höchsten Grade schwierig war somit die Aufgabe, dasselbe im Kupferstiche neu darzustellen. Hier galt es nicht, sich an ein Vorhandenes anzuschliessen und dasselbe einfach und unbefangen wiederzugeben; hier musste erst der Nebel, der die Gestalten einhüllte, verschwinden, musste das Verworrene in Harmonie gesetzt, das Fehlende im Geiste des Originals wiederhergestellt werden. Hier war eine zwiefach schwierige Arbeit nöthig; aber wir dürfen auch dem Künstler, der dieselbe vollendet, zu dem schönen Gelingen Glück wünschen. Der Kupferstich giebt uns in der That ein erfreuliches Bild des Gesammt-Eindruckes, den das Original in seiner ursprünglichen Beschaffenheit ausgeübt haben dürfte; er führt uns das Wesen der umbrischen Schule, das Seelenhafte ihrer Auffassungsweise in einem vorzüglichen Beispiele entgegen, wenn uns auch Einzelnes (wie z. B. der Kopf des Engels zur Linken der Maria) etwas zu weich gebildet, Andres, wie der Mantel der Maria, in ein wenig fremdartiger Weise, vielleicht in zu unruhigem Faltenwurf, wiederhergestellt scheint. Doch können wir auf diese geringen Einwürfe kein Gewicht legen, da wir uns hier nur auf dem Felde der Vermuthungen bewegen und diese leicht von dem so oder anders beschaffenen Auge des Beschauers abhängen mögen. Die Ausführung des Stiches ist dieselbe, welche bereits von den Italienern zur Nachbildung älterer Werke mit gutem Erfolge, wenngleich nicht häufig mit eben so zartem Eingehen in den Geist der Originale, angewandt worden ist: es ist jene, mehr Zeichnungs-artige Weise der Darstellung, welche auf die malerische Wirkung, von der ohnedies bei den Werken älterer Kunst selten die Rede ist, keine Rücksicht nimmt. Zugleich

jedoch ist die Behandlung keineswegs leicht und etwa nur andeutend, sondern das Einzelne mit grosser Zartheit empfunden und ausgeführt. In einer meisterhaften Manier ist der fröhliche Arabeskenrand des Ganzen behandelt, und durch eine freiere Führung der Nadel charakterisirt sich dessen Malerei (grau in grau auf goldnem Grunde) auf sehr ansprechende Weise. Die reizenden Eckbilder, — oberwärts zwei Sibyllen, unterwärts zwei Heilige, — in denen besonders der raphaelische Geist ersichtlich wird, sind dagegen wiederum nicht minder zart als das Hauptbild ausgeführt.

Möge sich doch Gelegenheit finden, dass noch manches Andre von den reichen Schätzen alterthümlicher Meisterwerke, welche die Gallerie des Berliner Museums einschliesst, in ähnlicher Weise herausgegeben werde! die andern, ebenfalls so höchst anziehenden Werke aus Raphaels Jugendperiode (wir nehmen die Madonna aus dem Hause Colonna, als ein schon späteres Bild, aus) sind, wie das besprochene, bisher noch nie gestochen worden, und wie Treffliches ist ausserdem noch von andern Meistern vorhanden! Um nur ein Beispiel zu nennen, so mag hier die Pietà von Mantegna, ein Gemälde unbedingt ersten Ranges, angeführt werden, welche ganz vorzüglich für den Stich geeignet scheint und in solcher Wiederholung auf den allgemeinsten Beifall rechnen dürfte.

Le moyen âge pittoresque. Vues et fragments d'architecture, meubles et décor en Europe du Xe au XVIIe siècle. Dessinés d'après nature par Chapuy et autres et lithographiés etc. Paris.

(Museum 1837, Nr. 27.)

Das genannte Werk, davon uns die ersten 6 Lieferungen vorliegen und dessen Inhalt und Zweck durch den Titel bezeichnet werden, reiht sich dem bekannten Werke der *Cathédrales françaises* von Chapuy an und bietet, wie jenes, mannigfach interessante und geistreich gearbeitete Blätter dar, deren Interesse durch den grösseren Reichthum des Inhalts noch auf eine namhafte Weise gesteigert wird. Wir geben über die wichtigsten der bisher mitgetheilten Darstellungen Nachricht.

Notre-Dame la Grande à Poitiers. Ein wundersam phantastisches altbyzantinisches Bauwerk, welches uns in einer äusseren Ansicht vorgeführt wird. Das Hauptportal durch schwere, reichverzierte Halbkreisbögen eingefasst; zu den Seiten spitzbogige Nischen in demselben Charakter. Darüber zwei Reihen von byzantinischen Bogenstellungen, in denen Heilige sitzen und stehen. Zu den Seiten der Façaden seltsame Thürmchen, die dem grösseren Theile nach aus mächtigen Säulenbündeln gebildet scheinen; oberwärts auch an ihnen wiederum byzantinische Bogenstellungen. Die Seitenwand der Kirche eigenthümlich angeordnet, so dass sie nämlich in einzelne Felder getheilt wird, welche durch Pfeilerbündel von einander getrennt und durch grosse Halbkreisbögen überwölbt sind. Ueber dem Queerschiff ein Thurm von ähnlicher Structur wie das Ganze Ein besonderes Blatt giebt einige Theile dieser, mit dem fabelhaftesten Ornament bunt überladenen Architektur in grösserem Maassstabe.

Façade de Ruffec. Poitou. In ähnlichem Style, aber ungleich gemässigter, mehr den italienischen Kirchen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts verwandt. Auch ziehen sich hier an den Ecken der Façade und zu den Seiten des Hauptportales Halbsäulen bis zu dem Giebel, welcher das Ganze bedeckt, empor. — Ausserdem Details verschiedener andrer byzantinischer Kirchen in Frankreich, unter denen vornehmlich die antikisirenden Säulenkapitäle von St. Germain zu Paris interressant sind; ebenso die Details des Kapitelsaales von St. Georges zu Bocherville, in denen sich ein Beispiel des byzantinischen Styles, in der schönen gesetzmässigen Entfaltung seiner späteren Zeit, bemerklich macht.

Notre-Dame de l'Epine près Châlons sur Marne. Ein bedeutendes Gebäude, an welchem der gothische Baustyl in einer ernsten, schlichten Weise zur Anwendung kommt. Eigenthümlich macht es sich, dass nichts von den Dächern sichtbar wird und auch von den kleinen Spitzthürmchen nur Weniges über die horizontalen Kranzgesimse emporragt, so dass das Ganze hiedurch einen sonderbar massenhaften Charakter erhält. — Noch werden uns verschiedene, meist bedeutend reiche, aber in diesem Reichthum auch zum Theil bereits ziemlich verworrene, gothische Architekturen vorgeführt, wie die Kathedrale zu Senlis (Seitengiebel), St. Pierre zu Senlis, die Kathedrale zu Limoges, die zu Laon, u. a. m. Unter den nicht-französischen machen wir eine Ansicht des Domes von Bern bemerklich. Von andren Kirchen, wie von der zu Ville-Franche (im Rhône-Departement), St. Gervais zu Paris u. s. w. sind nur einzelne charakteristische Details mitgetheilt.

Sodann fehlt es auch nicht an den Beispielen städtischer Pracht-Architektur. Das mächtige und wohlerhaltene Stadtthor von Vendôme mit der Brücke davor giebt ein malerisches Bild; mehr noch eine Ansicht in Caen, wo sich auf der einen Seite des Vorgrundes die barock-romantische Kirche St. Pierre erhebt und in der Ferne die Abtei de la Trinité die übrigen Baulichkeiten überragt. — Das Portal im alten Palast der Herzöge von Lothringen zu Nancy zeigt den sogenannten Burgundischen Baustyl in einer verwunderlich ungefügen Pracht. Der Treppenthurm im Schlosse von Blois, einer späteren Periode dieses Styles angehörig, erscheint dagegen als ein solides, mehr durchgebildetes Ganze. Aeusserst zierlich aber, in dem letzten Uebergange des Styles zu dem der *Renaissance*, nimmt sich ein Schlösschen bei Chateaugontier aus, welches, von aller Ueberladung frei, mit feinem Geschmacke aufgeführt ist. — In reinerem spätgothischem Style erscheinen das Stadthaus zu Arras und die kleine Kapelle des heil. Blutes zu Brügge.

Eine Reihe von Blättern ist der Darstellung von Möbeln gewidmet, unter denen sich aber nur sehr wenig Mittelalterliches findet; das Meiste von diesen gehört der späteren Zeit der modernen Kunst, da die Perrücken aufkamen, und somit einer neu hervorgesuchten Liebhaberei an, der wir nicht allzuviel Geschmack abzugewinnen wissen.

Vergleichende Sammlung für christliche Baukunst. Erster Theil, acht Hefte Verzierungen; zweiter Theil, acht Hefte Grundrisse. Von B. Gruber, Architekt. Zanna et Comp. in Augsburg. Fol.

(Museum 1837, Nr. 27.)

Von diesem unlängst angekündigten Werke liegt uns so eben das erste Heft der ersten Abtheilung vor. Es enthält, auf seinen 6 Blättern, Ornamente des byzantinischen Baustyles, Fries-Verzierungen, Kapitäle und Medaillons. Drei von den Blättern sind, auf eine tüchtige Weise, in lithographischer Kreide ausgeführt (wobei jedoch zu bemerken ist, dass hier die vollere Plastik der Stein-Arbeit nicht überall genügend beobachtet scheint); die übrigen drei Blätter enthalten Umriss-Zeichnungen. Die Auswahl der dargestellten Gegenstände ist vorzüglich anerkennungswerth, indem der Herausgeber, der ohne Zweifel die Benutzung derselben von Seiten der heutigen Kunst berücksichtigte, vornehmlich darauf ausgegangen ist, nicht sowohl jene manierirten Ornament-Formen, die bekanntlich im Byzantinischen vorherrschen, als vielmehr diejenigen, welche sich den Prinzipien des griechischen Formensinnes anschliessen, mitzutheilen. Einige dieser Ornamente, wie namentlich die Kapitäle auf Bl. 2 und 3, sind in der That von grosser und eigenthümlicher Schönheit. Da die Darstellung überall in derjenigen Grösse gehalten ist, welche eine künstlerische Benutzung der vorgelegten Motive leicht möglich macht, so darf das Werk ohne Zweifel einem namhaften Beifall von Seiten des architektonischen Publikums entgegen sehen. Wir hoffen, dass die zu erwartende Fortsetzung desselben eine erfreuliche und brauchbare Anschauung von dem Systeme der mittelalterlichen Kunst geben werde.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Dritte und vierte Lieferung: Die Kirchen zu Kloster Memleben, Schraplau und Treben. Leipzig, 1837.

(Museum 1837, Nr. 28)

Der rüstige Fortschritt eines Werkes, welches die Bestimmung hat, die Monumente eines noch wenig untersuchten Theiles des deutschen Vaterlandes bekannt zu machen, und durch dessen bisher erschienene Lieferungen schon mannigfach Merkwürdiges zu Tage gefördert ist, wird die lebhafte Theilnahme der Freunde des vaterländischen Alterthums in Anspruch neh-

men. Auch die vorliegenden Lieferungen der dem preussischen Sachsen gewidmeten Abtheilung des Werkes zeichnen sich, in Text und Abbildungen, durch die interessantesten Mittheilungen aus; namentlich diejenigen, welche sich auf die Klosterkirche von Memleben beziehen, sind von besonderer Wichtigkeit für die Untersuchungen über die Kulturgeschichte des früheren Mittelalters unserer Heimat. Denn bekanntlich bildet das bei dieser Kirche angewandte architektonische Princip einen nicht unerheblichen Streitpunkt für die Betrachtung der mittelalterlichen Kunst nach ihren historischen Beziehungen; mit gewissen entschiedenen Motiven des gothischen Baustyles versehen, wird sie von einigen Forschern der frühen Periode des zehnten Jahrhunderts zugeschrieben, dieser Periode somit eine Richtung des Formensinnes, des architektonischen Gefühles vindicirt, die der Anschauung des gesammten Charakters jener Zeit und ihrer weiteren Entwickelung ein eigenthümliches Gepräge geben muss, — wie diese Ansicht denn in der That bereits als die Grundlage mannigfach fortgesponnener Hypothesen benutzt worden ist. Auch wird die Lösung dieses wichtigen Streitpunktes um so schwieriger, als die Kirche gegenwärtig eine verfallene Ruine ist und ihre ehemalige Beschaffenheit, der ihrer Gestaltung zu Grunde liegende Organismus nur noch aus einzelnen Bruchstücken beurtheilt werden kann. Mit um so grösserem Danke also haben wir die sorgfältigen historischen Mittheilungen, welche sich überall auf sichere Quellen und deren neuste kritische Bearbeitung stützen, die genauen, auch in den wichtigeren Details durchgeführten Abbildungen und die mit künstlerischem Verständniss gearbeitete Beschreibung, die uns der Herausgeber in den genannten Heften vorlegt, aufzunehmen; wir erhalten hiedurch wenigstens die Mittel, um, über das Feld oberflächlicher Muthmaassungen hinaus, zu einem sichern Urtheil in Bezug auf die angeführten Punkte zu gelangen.

Die Abbildungen über die Kirche von Memleben betreffen die folgenden Gegenstände: No. 1. (Titelvignette), eine radirte Ansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande, nach einer älteren kleinen Abbildung und nach dem, dem Ganzen zu Grunde liegenden System restaurirt. — Vignette vor dem Text: das Haupt-Portal der Kirche. — No. 2. Ansicht der Südseite, — und No. 3. Aeussere Ansicht des Chores der Kirche, beide in ihrem gegenwärtigen Zustande, in lithographischer Kreide ausgeführt. — No. 4. Längen- und Querdurchschnitte, Aufriss der Westseite, und Säulenkapitäle der Crypta, soviel von dem Allen noch erhalten ist; ein radirtes Blatt. — No. 5. Grundrisse der Kirche und der Crypta, nebst verschiedenen Details. — No. 6 Perspektivische Ansicht der Crypta, ein trefflich lithographirtes Blatt (von Courtin in Paris). — No. 7. Die alten Wandgemälde an den Pfeilern der Kirche, ebenfalls lithographirt.

Die Kirche scheint in einem consequenten Gemisch des spitzbogigen und rundbogigen Systemes der mittelalterlichen Baukunst, also in demjenigen Style, welchen man insgemein als den Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen zu bezeichnen pflegt, erbaut worden zu sein. Der Grundplan ist von dem der gewöhnlichen byzantinischen Kirchen, bis auf eine Ausnahme, nicht wesentlich unterschieden; aber diese Ausnahme, — dass nemlich die Altartribunen am Chor und an den Flügeln des Kreuzes nicht im Halbzirkel, sondern in einem halben Achteck gebildet sind, ist von grösster Wichtigkeit, indem sie (soweit wenigstens die Kunde des Referenten reicht) nie bei Gebäuden, in denen nicht schon ein gewisses Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles sichtbar wird, vorkommt.

Die Pfeilerstellungen im Schiff, das Hauptportal [1]), die äusseren Bögen der Fenster, welche zur Crypta führen, sind im Spitzbogen, und zwar in jener schweren, massigen Form, welche dessen erstes Auftreten bezeichnet, gebildet; die durchgehende glockenförmige Bildung der Kapitäle zeigt sich ebenfalls in der Uebergangs-Periode vorherrschend. Im Uebrigen findet man die Elemente des byzantinischen Styles, namentlich was die Rundbögen an dem kleinen Seiten-Portal und an dem oberen Theile des Chorschlusses (— hier sind auch die Fenster rundbogig überwölbt, ebenso wie, einer älteren Abbildung zufolge, alle übrigen Fenster der Kirche gebildet waren —) und was das gesammte Innere der Crypta unter dem hohen Chore anbetrifft. Wo aber diese byzantinischen Elemente eine reichere Formation zulassen: an dem zierlich gebildeten rundbogigen Friese der Chornische, an den schlanken Säulen der Crypta mit ihren leichten Blätterkapitälen und der Blattverzierung auf dem unteren Wulste des Fusses, da erkennt man die bestimmteste Analogie mit denjenigen Gebäuden, welche der letzten Entwickelungs-Periode des byzantinischen Styles (somit ebenfalls der Zeit jenes Ueberganges) angehören; und insbesondere wird diese spätere Periode auch durch das Gewölbe der Crypta charakerisirt, indem hier nemlich sämmtliche Säulen unter sich und mit den Wandconsolen durch breite Gurtbänder verbunden und zwischen diesen erst die Kreuz-Gewölbe eingesetzt sind, während sich die älteren byzantinischen Crypten stets ohne Gurtungen der Art überwölbt zeigen. Aus verschiedenen Anzeichen lässt sich endlich mit Bestimmtheit annehmen, dass die Kirche selbst nicht durch ein Gewölbe, sondern durch ein flaches Täfelwerk bedeckt war.

Durch die, vom Herausgeber mitgetheilten Notizen erfahren wir sodann über die ältere Geschichte des Klosters, dass Memleben bereits zu der Zeit König Heinrich's I. (der bekanntlich daselbst starb) ein namhafter Ort, ein „Castell“, mit einer Kirche und Priesterschaft war; dass die Abtei um das Jahr 975 gestiftet wurde und sich unter Otto II. und Otto III. bedeutender Schenkungen zu erfreuen hatte; dass dieselbe aber unter Heinrich II., im Jahre 1015, einer andern Abtei, der zu Hersfeld, untergeben wurde, — angeblich wegen der Armuth des Klosters, ein Grund, der indess nach dem abweichenden Berichte eines andern Zeitgenossen (nicht minder auch bei Berücksichtigung der bis auf das Jahr 1002 fortgeführten Begünstigungen) verdächtig wird. Dann schweigen die Berichte über das Kloster fast zweihundert Jahre lang. Erst im Jahre 1202 wird des Klosters wieder, bei Gelegenheit eines Güter-Verkaufes, gedacht. Später, vom Jahre 1250 ab, finden neue Verkäufe statt, und es wird dabei mehrfach ausdrücklich erwähnt, dass dies wegen grosser Verschuldung des Klosters geschehen sei.

Weil nun das Kloster unter den sächsischen Kaisern in so bedeutender Blüthe stand, so fanden sich die Kunstforscher seither bewogen, das vorhandene, nicht unansehnliche Kirchen-Gebäude als einen Rest eben derselben Periode, somit dessen architektonische Eigenthümlichkeiten als charakteristisch für die letztere zu betrachten, — eine Schlussfolgerung, die bei einem

[1]) Charakteristisch für die Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles ist die Gliederung des spitzen Bogens über diesem Portale, indem darin mehrfach, um die schwere Form der Ecken zu brechen, das Profil der Kehle angewandt ist. Leider hat der Herausgeber das Profil dieser Bogengliederung nicht mitgetheilt, und in jener Vignette, welche eine Ansicht derselben giebt, findet man statt der Kehlen überall rechtwinklige Vertiefungen.



Vergleiche dieses Gebäudes mit anderen wenigstens zweifelhaft erscheinen muss. Referent ist, soviel ihm bekannt, der erste, welcher diese Meinung angefochten und das Gebäude, wie oben angedeutet, der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Styl (also der Zeit etwa um das Jahr 1200) zugeschrieben hat[1]). Der Herausgeber spricht vor der Hand keine bestimmte Meinung über diesen Punkt aus, indem er sich eine nähere Entscheidung für die allgemeinen artistischen Bemerkungen am Schlusse seines Werkes vorbehält; aus der Art und Weise jedoch, wie er die Gründe für die eine und für die andre Ansicht zusammenstellt, scheint es hervorzugehen, dass er sich schon gegenwärtig jener älteren Ansicht zuneige. Da er indess auch die eben angeführten Notizen des Referenten über die Kirche von Memleben unter den von ihm berücksichtigten Schriften nennt, so darf es diesem wohl gestattet sein, die Gründe, welche der Herausgeber zur nochmaligen Unterstützung jener älteren Meinung aufstellt, in eine nähere Erwägung zu ziehen.

Der Herausgeber spricht von dem Reichthum der Abtei zu Ende des zehnten und von dem Zustande des Verfalls und der Verarmung zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; letzterer lasse es nicht glaublich erscheinen, dass man damals einen so bedeutenden Bau werde unternommen haben. Wir hören aber erst im Jahre 1250 von einer Verschuldung des Klosters (der einzelne Güterverkauf im Jahre 1202 ist an sich noch kein ausgesprochener Beweis dafür), und die vom Herausgeber aufgestellte Vermuthung, dass die im Jahre 1015 angeführte Verarmung (auch wenn diese als gänzlich unzweifelhaft angenommen wird) bis in die traurige Zeit des dreizehnten Jahrhunderts fortgedauert habe, kann, in Ermangelung all und jeder besonderen Nachricht für diese Zwischenzeit, nur als eine willkürliche Annahme gelten. Alles dies macht somit die Möglichkeit, dass die Kirche um die Zeit des Jahres 1200 erbaut worden sei, keinesweges unwahrscheinlich; im Gegentheil dürfte man die Ausgaben, die ein solcher Bau veranlasst, wohl mit als einen Grund der später ausgesprochenen Verschuldung betrachten können.

Der Herausgeber spricht ferner, im Gegensatz gegen die, auch ihm befremdlich erscheinenden Motive des gothischen Baustyles, von den Eigenthümlichkeiten der Crypta, die ihm als der Rest einer „frühen Vorzeit" erscheint; er würde geneigt sein, sie für älter zu halten, als das übrige Gebäude, wenn nicht wiederum verschiedene Details die entschiedenste Verwandtschaft mit jenem erkennen liessen. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Aber wir haben schon oben bemerkt, dass die Crypta keineswegs das Gepräge einer besonders alterthümlichen, sondern vielmehr der spätesten Entwickelung des byzantinischen Styles, eben jener Periode, die dem gothischen Baustyle zunächst vorangeht, trägt. Sie ist (nicht minder wie das ganze übrige Gebäude) aufs Bestimmteste abweichend von denjenigen Bauwerken, deren Erbauungszeit mit Sicherheit der Periode des Jahres 1000 angehört, wie z. B. von den alten Theilen der Stiftskirche zu Quedlinburg und deren Crypta; — und doch müsste man gerade voraussetzen, dass sie mit der Quedlinburger Kirche, die sich ebenso, wie die von Memleben der besonderen Begünstigungen der sächsischen Kaiser erfreute, in Bezug auf den Geist und Charakter der architektonischen Formen die nächste Verwandtschaft zeigen würde.

[1]) Vergl. oben, S. 174, f.

Endlich führt es der Herausgeber noch, als einen besonders beachtenswerthen Umstand an, dass die unfern der Kirche gelegenen Ruinen, „welche Reste des ehemaligen Castells oder Königshofes sein mögen," in der Ausführung ihres Mauerwerkes (platte Bruchsteine eines silbergrauen Thonschiefers) ganz dieselbe Arbeit zeigen, wie der grösste Theil der Kirchenmauern, dass die Kirche somit auch aus diesem Grunde jenem (im zehnten Jahrhundert bereits als vorhanden angeführten) Castell gleichzeitig zu sein scheine. Da aber die Identität dieser Ruinen mit dem Castell gegenwärtig noch alles Beweises entbehrt, so ist auch diese übereinstimmende Technik ohne Gewicht; und selbst wenn es sich so verhielte, würde eine solche Uebereinstimmung an sich noch keinen entscheidenden Ausschlag geben können.

Wir finden also auf keiner Seite einen haltbaren Grund, der uns mit Bestimmtheit nöthigte, die Kirche von Memleben in jene frühe Periode des zehnten Jahrhunderts zurück zu datiren, — keinen Grund, der es an sich unwahrscheinlich machte, dass die Kirche etwa im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut worden sei. Wenn wir aber an den sichern Werken des zehnten Jahrhunderts (und bis in das elfte hinein) — ganz in Analogie mit den Entwickelungsmomenten der bildenden Kunst — nur mannigfache Reminiscenzen classischer Kunst, verbunden mit neuerfundenen, theils in kindlicher Rohheit, theils in barbarischer Phantasterei ausgeführten Formen kennen gelernt haben; und wenn wir zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die letzten Motive des byzantinischen und die ersten des gothischen Baustyles einander begegnen sehen, so kann es in der That nicht länger zweifelhaft sein, welcher Zeit wir das besprochene Gebäude zuzuschreiben haben. Es leuchtet von selber ein, dass man, in Bezug auf die muthmaasslichen Werke früherer, dunklerer Jahrhunderte, ohne die strengste Kritik keine Bestimmungen treffen darf, und dass man bei willkürlichen Annahmen Gefahr läuft, das ganze Bild der Kultur-Geschichte zu verwirren. Denn das gerade ist das Wichtige bei diesen chronologischen Untersuchungen. Nicht auf die einzelne verfallene Ruine kommt es uns an, sondern darauf, dass sie in ihrer besondern Form, in dem inneren Organismus, der ihrem Baustyle zu Grunde liegt, in der Gefühlsweise, die sich darin ausspricht, einen weiten Blick über den Sinn und Geist einer ganzen geschichtlichen Periode — und zwar einer Periode, die mit früheren und späteren nothwendig in fortschreitendem Zusammenhange stehen muss, eröffnet.

Möge der geschätzte Herausgeber diese Bemerkungen nicht übel deuten! Referent bekennt es sehr gern, dass er eben in dem vorliegenden Werke selbst, in den historischen Notizen, wie in den Abbildungen und deren Beschreibung, nur die bestimmteren Gründe zur Feststellung seiner Ansicht gefunden hat; es ist dieser Umstand somit nur ein günstiges Zeugniss für die vorurtheilslose Behandlung, welche dem vorhandenen Stoffe zu Theil geworden ist, — eine Behandlung, wie sie überall bei ähnlichen Werken, zur Begründung wissenschaftlicher Studien, wünschenswerth erscheint.

Wir haben endlich, in Bezug auf die Kirche von Memleben, noch über die an den Pfeilern enthaltenen Wandgemälde zu sprechen, deren Nachbildung uns auf Blatt 7 vorgeführt wird. Sie stellen zumeist fürstliche Personen vor, vier männliche und vier weibliche, und der Herausgeber erklärt sie, eine ältere Tradition modificirend, als die Glieder der sächsischen Kaiserfamilie und den ersten Abt des Klosters. Gegenwärtig sind diese

Figuren fast ganz erloschen; erst wenn man die Steine mit Wasser anfeuchtet, treten die Linien hier und dort erkennbar hervor, aber auch so sind mehrere Gestalten auf keine Weise mehr in ihren Umrissen deutlich zu verfolgen. Der Herausgeber indess war im Stande, eine vor längerer Zeit gefertigte Zeichnung zu benutzen, welche uns namentlich die ganz oder zum Theil verschwundenen Figuren noch auf gewisse Weise erkennen lässt, wie z. B. die Gestalt des Abtes (No. 8.) und jene fürstliche Gestalt, unter deren Füssen eine andre sichtbar wird (No. 5.). Vielleicht aber hat sich der Zeichner des vorliegenden Blattes zu sehr und ohne mit genügender Sorgfalt die noch vorhandenen Spuren der Gemälde zu verfolgen, an jener älteren Abbildung gehalten; wenigstens möchten wir einen gewissen Mangel in Bezug auf die Wiedergabe des eigenthümlichen Styles dieser Gemälde lieber einer solchen (da man bekanntlich in früherer Zeit nicht sonderlich auf den Charakter alterthümlicher Darstellungen einzugehen pflegte) zuschreiben. Es fehlt diesen Abbildungen an einer gewissen volleren, grossartigeren Entwickelung der Gestalten, an der stylistischen Bestimmtheit in der Linienführung, an der feineren Beobachtung einiger zarteren künstlerischen Motive, wie sich dies Alles auch in den geringen erhaltenen Resten immer noch mit Bestimmtheit erkennen lässt; auch die Gesichtstheile sind durchweg zu schwer, zu wenig in dem besonderen Charakter der Originale aufgefasst. Referent ist zufällig verpflichtet gewesen, sich mit den Resten dieser Malereien sorgfältigst bekannt zu machen; auch glaubt er durch langjährige ausschliessliche Beschäftigung mit Arbeiten des früheren mittelalterlichen Styles sein Auge genügend geschärft, um ein Urtheil, wie das vorstehende, mit Sicherheit aussprechen zu können. — Bekanntlich galten diese Malereien, ebenso wie das Gebäude der Kirche, früher für Werke des zehnten Jahrhunderts; Referent indess hat bereits (Museum 1834, a. a. O.) die Gründe dargelegt, die ihn veranlassen, auch diese etwa in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, und von denen abzugehen er noch keine Veranlassung findet[1]). Der Herausgeber spricht keine Ansicht über das muthmaassliche Alter der Malereien aus und bemerkt nur, dass sie einer „andern Periode" als die von ihm bekannt gemachten Wechselburger Sculpturen angehören dürften.

Das 8te Blatt der vorliegenden Lieferungen stellt das Portal der Kirche zu Schraplau, in einer lithographirten Ansicht, dar. Es ist in einem schweren byzantinischen Style ausgeführt und gehört, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, etwa der Mitte des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich — und für das heutige Wiederaufnehmen byzantinischer Motive besonders interessant — ist der rechtwinklige Einschluss, mit dem das im Halbkreisbogen überwölbte Portal versehen ist. Die Begränzung dieses Einschlusses besteht aus zwei schlanken Säulchen, deren Höhe den in der Gliederung des Portales befindlichen Säulen entspricht, und aus einem Wulst von der Stärke der Säulchen, welcher die über letzteren befindlichen vertikalen und die obere horizontale Linie des Einschlusses umgiebt.

Das 9te Blatt endlich giebt eine äussere Ansicht und einige Details der kleinen Treben-Kirche bei Weissenfels, welche, der vom Herausgeber mitgetheilten Sage zufolge, zum Andenken an die grosse Hunnenschlacht unter Heinrich I. (im Jahr 933) errichtet sein soll. Die Chornische und

[1]) Vergl. oben, S. 175, f.

der Thurm zeigen noch den Charakter eines roh-byzantinischen Styles; das Andre ist später. Der Verfasser stellt die Vermuthung auf, dass die älteren Theile der Kirche wirklich dem zehnten Jahrhundert, oder wenigstens einer nahverwandten Zeit, angehören dürften; er stützt dieselbe vornehmlich auf den Charakter einiger Details, die sich im Innern der Chornische befinden. Das eine ist die würfelförmige Verzierung des Kämpfergesimses der Pfeiler, welche die Chornische einfassen, eine Form, die sich bei verschiedenen Bauwerken des elften Jahrhunderts (aber auch noch später) zeigt. Das zweite ist ein roh gearbeitetes Tabernakel. Der Herausgeber bemerkt, dass letzteres in seiner ganzen Form und Verzierung den „frühesten" byzantinischen Styl zeige; — seine rohe Einfassung jedoch und der kleine Giebel über derselben mit den Rosetten und einer Art rundbogigen Frieses giebt hiefür keinen hinreichenden Beleg; noch weniger die (unverständliche) Inschrift des Tabernakels, welche der gothischen Minuskel ähnlich ist; denn die Bemerkung des Herausgebers, dass die gothische Minuskel bei Inschriften nach der angenommenen Meinung zwar erst im 13ten Jahrhundert vorkomme, dass er aber geneigt sei, zu glauben, die hier vorhandene Inschrift gehöre dem 10ten oder 11ten Jahrhundert an, wo die gothische Minuskel in Handschriften bereits erscheine, kann doch nicht füglich als ein Grund gelten. Wir müssen also die Annahme über das frühe Alter dieser Bautheile dahingestellt sein lassen, und um so mehr, als auch alle diejenigen historischen Details jener Hunnenschlacht, welche der Herausgeber anführt und mit denen er die Gründung der Kirche in Verbindung bringt, durchaus einer späten, willkürlich ausgesponnenen Sage angehören. (Vergl. hierüber Dr. G. Waitz: Jahrbücher des deutschen Reichs unter der Herrschaft König Heinrichs I., Berlin 1837, S. 192 ff.)

Ueber das neuerworbene Gemälde von Charles le Brun, in der Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin.

(Museum, 1837, No. 31.)

Berlin. Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich wiederum mit einem, an Umfang wie an künstlerischer Bedeutung zwiefach beachtenswerthen Meisterwerke bereichert worden. Es ist dies das berühmte Jabach'sche Familienbild von Charles le Brun, welches sich seither im Besitz der Familie von Groote zu Köln befand und daselbst in dem Kempis'schen Familienhause aufgestellt war. Das Gemälde, seit seiner Entstehung in den Büchern der Kunstgeschichte als eins der namhaftesten Erzeugnisse der älteren französischen Schule verzeichnet, eignet sich in der That, dieselbe von ihrer vortheilhafteren Seite kennen zu lernen. Manche tüchtige Werke dieser Schule, unter denen zunächst nur die von N. Poussin und E. le Sueur genannt werden mögen, befinden sich zwar bereits in der Gallerie des Museums; und wenn in letztere, bei ihrer Gründung, aus den

zahlreichen Schätzen französischer Malerei, die die königlichen Schlösser besitzen, ausser jenen und einigen weniger bedeutsamen Arbeiten, nicht mehrere aufgenommen wurden, so lag dies gewiss vornehmlich darin, dass die unerfreuliche theatralische und innerlich hohle Manier, welche bei der Mehrzahl der älteren französischen Bilder vorherrscht, genügend durch einige wenige Beispiele repräsentirt wird. Diese Manier tritt — kaum mit Ausnahme jener beiden Meister — fast überall hervor, wo mythische, heilige oder allegorische Gegenstände darzustellen waren; wo aber die Künstler sich unmittelbar an das Vorbild der Natur anzuschliessen hatten, da musste ihr Talent natürlich zu einer ungleich reineren Entwickelung Gelegenheit finden. So sind die Portraitbilder der französischen Künstler jener Zeit, — wie überall in den Epochen, in welchen anderweitige höhere Aufgaben durch eine verdorbene Richtung der künstlerischen Phantasie in verfehlter Weise gelöst werden, — im Allgemeinen bei Weitem das Ansprechendste ihrer Leistungen; so zeichnen sich auch, unter den bisher im Museum vorhandenen Bildern, neben den genannten, zwei treffliche Portraits von P. Mignard und H. Rigaud eigenthümlich aus; und so schliesst sich ihnen, als Beispiel des Vorzüglichsten, was diese Schule geliefert, das in Rede stehende Gemälde le Brun's an.

Es ist ein Bild von bedeutenden Dimensionen, mit einer Gruppe von sechs, vollständig lebensgrossen Figuren und mannigfachem Beiwerk ausgefüllt. Vater und Mutter, von vier kräftigen, wohlhäbigen Kindern umgeben, stellen sich dem Blicke des Beschauers dar; der Schmuck des Zimmers, in welchem sie sich befinden, deutet auf mannigfachen Genuss und Freude an den Werken der Kunst, wie denn in der That das stattliche Haupt dieser Familie, Evrard Jabach, ein reicher kölnischer Banquier und zu Paris ansässig, seiner Zeit als einer der eifrigsten Sammler und Kunstfreunde bekannt war. Er sitzt auf der einen Seite des Bildes, im schwarzen faltigen Schlafrock, das edle, etwas derbe Gesicht seitwärts zu den Seinigen gewandt, und auf das Geräth, welches die Ecke des Bildes füllt, hinweisend. Hier sieht man eine bronzene Colossalbüste der Minerva, eine andere Büste auf dem Boden liegend, Bücher, Zeichengeräth, einen grossen Globus u. s. w. Darüber hängt ein Bildniss, welches das Portrait eines Malers, ohne Zweifel le Brun's selbst, darstellt; es scheint, indem der Künstler hiedurch in ansprechender Weise in den Familienkreis hereingezogen ist, auf ein vertrautes Verhältniss zu letzterem hinzudeuten und erklärt somit zugleich die Liebe und Sorgfalt, mit welcher das ganze Werk durchgeführt ist. Ueber die Lehne des Stuhles, auf welchem der Vater sitzt, neigt sich ein rothbäckiger Knabe, der, ein Hündchen im Arme, mit jenem spricht und auf die Mutter hinweist. Diese, ein feines, zartgefärbtes Gesicht, sitzt zur Seite des Vaters und neben ihr, auf einem Kissen, ein andrer Knabe, etwa einjährig und nackt. Ein hübsches kräftiges Mädchen steht zwischen den Knieen der Mutter; ein andres, etwas älteres, zur äussersten Rechten; diese prangt in einem bunten blumigen Seidenkleide und stellt, mit ihren etwas blassen Zügen, bereits die angehende junge Dame vor. Vorn ist ein Tritt mit einer gewirkten Decke, auf welcher ein Windhund sitzt. An der hinteren Wand des Zimmers bemerkt man verschiedene Gemälde und Kunstsachen. — Wenn wir den grossen Werth des Bildes anerkennen, so soll damit auf der andern Seite jedoch nicht behauptet werden, dass es nicht das Gepräge seiner Zeit trage, dass die Anordnung der Gruppe nicht auch ein wenig theatralisch berechnet sei, und dass nicht im Colorit das Stoffliche

der Farbe (statt des Stofflichen des dargestellten Gegenstandes) sichtbar werde. Doch tritt, diesen Mängeln zum Trotz, die grosse Meisterschaft des Künstlers siegreich hervor, und das Werk, besonders in einiger Entfernung betrachtet, übt durch die volle lebendige Gegenwart jener Personen, durch die Sicherheit und Heiterkeit der Existenz, welche der Maler ihnen zu geben gewusst hat, einen vorzugsweise erfreulichen Eindruck auf den Beschauer aus.

Goethe hat dem Bilde in seiner Biographie (Dichtung und Wahrheit. — gesammelte Werke, Bd. 26, S. 288) ein schönes Denkmal gesetzt, indem ihm dasselbe einst, in den Zeiten seiner unruhigen, lebhaft bewegten Entwickelung, durch die Kraft jener eben angedeuteten, klar ausgebildeten Existenz, beruhigend und versöhnend gegenübergetreten ist. Freilich wurde diese Eigenthümlichkeit des Bildes durch die vollkommen übereinstimmenden Umgebungen, in denen es sich befand, noch um ein Bedeutendes hervorgehoben. Goethe erzählt, wie er sich, von mannigfachen Neigungen hin und wider getrieben, in Köln aufgehalten, wie aber dort der bunte und für einen Laien scheinbar widerspruchvolle Reichthum der Vorwelt sein leicht empfängliches Gemüth nur mit noch grösserer Unruhe erfüllt habe. „In diesen mehr drückenden als herzerhebenden Augenblicken (sagt er) ahnete ich nicht, dass mich das zarteste und schönste Gefühl so ganz nah erwartete. Man führte mich in Jabachs Wohnung, wo mir das, was ich sonst nur innerlich zu bilden pflegte, wirklich und sinnlich entgegentrat. Diese Familie mochte längst ausgestorben sein, aber in dem Untergeschoss, das an einen Garten stiess, fanden wir nichts verändert. Ein durch braunrothe Ziegelrauten regelmässig verziertes Estrich, hohe geschnitzte Sessel mit ausgenähten Sitzen und Rücken, Tischblätter, künstlich eingelegt, auf schweren Füssen, metallene Hängeleuchter, ein ungeheueres Kamin mit dem angemessenen Feuergeräthe, alles mit jenen früheren Tagen übereinstimmend und in dem ganzen Raume nichts neu, nichts heutig, als wir selber. Was nun aber die hiedurch wundersam aufgeregten Empfindungen überschwenglich vermehrte und vollendete, war ein grosses Familiengemälde über dem Kamin. Der ehemalige reiche Inhaber dieser Wohnung sass mit seiner Frau, von Kindern umgeben, abgebildet: alle gegenwärtig, frisch und lebendig wie von gestern, ja von heute, und doch waren sie schon alle vorübergegangen. Auch diese frischen rundbäckigen Kinder hatten gealtert, und ohne diese kunstreiche Abbildung wäre kein Gedächtniss von ihnen übrig geblieben. Wie ich, überwältigt von diesen Eindrücken, mich verhielt und benahm, wüsste ich nicht zu sagen. Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüthe lag, mochte sich aufschliessen und hervorbrechen." — Später (Bd. 43, S. 310) gedenkt Goethe des Bildes noch einmal in dankbarer Vorliebe. Sein Wunsch, dass es als eine der ersten Zierden einer öffentlichen Anstalt eingeordnet werden möge, ist auf eine schöne Weise in Erfüllung gegangen.

Souvenirs de vieux Paris, exemples d'Architecture de temps et de styles divers. Trente vues dess. d'après nature par le Comte T. Turpin de Crissé et lithographiés. Avec des notices historiques et descriptives. Paris 1836. Fol.

(Museum 1837, No. 33.)

Den Freunden der Vorzeit wird in diesem geschmackvoll ausgestatteten lithographischen Werke eine willkommene Gabe dargeboten. Es enthält malerische Ansichten derjenigen Architekturen von Paris, welche dem Mittelalter und der Periode der *Renaissance* angehören und die verheerenden Stürme der Revolution des achtzehnten Jahrhunderts überdauert haben, indem der Herausgeber, wie es scheint, zugleich mit besonderer Absicht darauf ausgegangen ist, das minder Bekannte, wie namentlich Privat-Architekturen, hervorzuheben und die durch frühere Werke schon öfter dargestellten Gebäude nur in einzelnen neuen Ansichten oder in der Abbildung weniger beachteter Theile vorzuführen. Die Auffassung ist durchweg geistreich und überlegt, so dass der Beschauer auf gleiche Weise belehrt und unterhalten wird; die Ausführung bezeugt, bei aller Leichtigkeit der Behandlung, die französische Meisterschaft im Bereiche von lithographischen Darstellungen der Art.

Die Reihe der Blätter wird mit einer äusseren und inneren Ansicht jenes merkwürdigen Ueberrestes der Römerherrschaft eröffnet, mit der Darstellung des grossen Saales der Thermen, bei dessen Anblick man sich aus dem Gewühle der Weltstadt in die imposanten Ruinen von Rom versetzt glaubt. — Dann folgt die alte Kirche St. Germain des Prés, von der uns zuerst der uralte, noch entschieden an römisches Werk erinnernde Glockenthurm mit seiner byzantinischen Bekrönung, sodann das Innere des Chores vorgeführt wird. In letzterem erinnern die Säulen und ihre romanisirenden Kapitäle auch noch an das frühere Mittelalter, im Uebrigen jedoch treten die Motive des entwickelten byzantinischen Styles mit Bestimmtheit hervor; sehr eigenthümlich macht sich hier die kleine Gallerie über den unteren Arkaden, welche nicht, wie gewöhnlich, eine Bogenstellung bildet, sondern aus romanisirenden Säulchen zwischen Pilastern, die ein horizontales Gesims tragen, besteht. — Die frühere, doch bereits selbständige Entwickelung des gothischen Styles repräsentirt die bekannte Sainte Chapelle; ebenso, wie es scheint, die Façade von St. Germain l'Auxerrois. Auch eine Kapelle in der Strasse St. Pierre aux Boeufs, sowie die Kirche St. Severin, die in einzelnen Ansichten vorgeführt werden, gehören im Wesentlichen demselben Style an. — Notre-Dame ist mannigfach durch ausführlichere Werke bekannt; hier sieht man nur, auf einem Blatte, die Glockenthürme der Kirche, die malerisch über den Garten des Hôtel-Dieu emporragen, auf einem andern ein alterthümlich gothisches Seiten-Portal. — Der Hof des Hôtel Cluny giebt uns ein Beispiel der zierlichen Ausbildung des gothischen Baustyles für grossartige Privat-Gebäude. Mehr imponirend, mit seinem grossen Thorwege und den keck hervorspringenden Erkerthürmchen, erscheint das alte Hôtel der

Erzbischöfe von Sens. An Erkerthürmchen der mannigfachsten Art, an einfachen und schwereren, wie an bunten und zierlicheren, ist überhaupt kein Mangel in dem vorliegenden Werke; einige Blätter geben ganze Uebersichten der minder bedeutenden unter ihnen, andre stellen die interessanteren in ausgeführten Ansichten dar. Vor allen anmuthig ist das Erkerthürmchen eines Hauses in der Rue des Bourdonnois, das auf schlanken Säulen ruht und ganz und gar mit reicher Dekoration, welche der letzten Zeit des gothischen Styles oder schon dem Uebergange in die moderne Kunst angehört, bedeckt ist. — Mannigfache Blätter endlich geben uns Architekturen des sechzehnten Jahrhunderts, da die Kunst italienischer Architekten in Frankreich Eingang fand, aber noch mehr oder minder mit dem romantischen Sinne der früheren Zeit aufgefasst und wiedergegeben wurde. Es sind, bis auf wenige Ausnahmen, Privat-Gebäude, in denen wohl manch ein Motiv auch für die Kunst unsrer Tage von besonderem Interesse sein dürfte. Vornehmlich anziehend sind unter ihnen zwei Gebäude, das eine ein reichgeschmücktes Giebelhaus in der Strasse St. Denis, das andre die Façade eines Hofes in der Strasse St. Paul. Letztere zerfällt in zwei Geschosse, von denen vornehmlich das untere reich und bedeutend wirkt. Stark vorspringende, brillante römische Pilaster bezeichnen hier die Mauerabtheilungen, zwischen denen sich, von einem flach geschwungenen Bogen überspannt, die Fenster befinden; jedes der Fenster zerfällt wiederum in Arkaden von je drei Bögen, deren Pfeiler auf eigenthümliche Weise mit Kandelabern geschmückt sind. Auch das Obergeschoss ist mit einem zierlichen Pilasterwerk versehen. Finden wir hier auch nicht in allen Theilen den wünschenswerthen architektonischen Organismus, so ist doch eine Freiheit und Eleganz des künstlerischen Gefühles darin, die alle Anerkennung verdient.

Das Werk ist mit einem sehr ausführlichen Texte (76 S. in Fol.) versehen, welcher, neben mancherlei extatischen Ergüssen und Klagen über den Untergang des Mittelalters, auch sehr wichtige belehrende Beiträge giebt. Die einzelnen Artikel sind, ausser von einigen Gelehrten wie Quatremère de Quincy, Raoul-Rochette u. a., zumeist von Personen des höchsten und höheren Adels von Paris verfasst.

Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Herausgegeben von J. C. C. Dahl, Landschaftsmaler und Professor der K. S. Akademie der bild. Künste zu Dresden und Leipzig, Mitglied der Königl. Akademieen zu Kopenhagen, Stockholm und Berlin etc. — I. Heft. Enthaltend die Kirche zu Borgund (Stift Bergen) in 6 (lithographirten) Blättern. Dresden, 1837. Fol.

(Museum 1837, No. 39.)

Unter diesem Titel beginnt ein Unternehmen, welches das lebhafteste Interesse der Freunde des Alterthums germanischer Stämme zu erwecken geeignet ist. Wir wissen aus den mannigfachsten urkundlichen Zeugnissen,

dass in den ersten Zeiten christlicher Kunstübung in den germanischen Ländern vornehmlich der Holzbau (ohne Zweifel die Technik der vorchristlichen Architektur weiter befolgend) zur Anwendung gebracht wurde, und dass sowohl bei Häusern, Burgen und Schlössern, als auch bei Kirchen und andern gottesdienstlichen Gebäuden das Material des Steines im Ganzen zunächst nur selten benutzt ward. Auch fehlt es nicht an Nachrichten über die bei solchen Gebäuden angewandte Pracht, so dass wir dabei eine eigenthümliche Ausbildung dieses Architekturstyles voraussetzen müssen. Das leicht zerstörbare Material aber hat (vielleicht mit Ausnahme vereinzelter Details) wenigstens in Deutschland nichts Namhaftes der Art auf unsre Zeit kommen lassen. Von den Resten dieser Kunst, welche sich in den Landkirchen wenig besuchter Gegenden Norwegens erhalten haben, war bisher keine nähere Kunde zu uns gedrungen; das vorliegende Werk ist das erste welches uns anschaulich mit ihnen bekannt macht. Und wenn dasselbe natürlich zunächst das bedeutendste Interesse für denjenigen Boden hat, welchem die dargestellten Monumente angehören, wenn es z. B. geeignet sein wird, uns einen Begriff von dem Aussehen der alten hölzernen Residenzen skandinavischer Könige oder Jarls in den frühesten Jahrhunderten zu machen, so kann es gleichwohl auch eine Andeutung dessen geben, was in dieser Art bei verwandten Volksstämmen geschaffen worden ist, — so namentlich in unserm eigenen Vaterlande, wenn wir auch dabei voraussetzen müssen, dass eine aus allerlei lokalen und historischen Verhältnissen hervorgegangene, abweichende Formation des Einzelnen werde Statt gefunden haben.

Wir haben dem Herausgeber für sein Unternehmen um so mehr Dank zu sagen, als auch die norwegischen Denkmale der Art bereits mit nahem Untergange bedroht sind, und gegenwärtig wenigstens eine bildliche Darstellung derselben erhalten bleibt. „Viele (sagt der Herausgeber, — bekanntlich selbst ein geborner Norweger), die ich noch im Jahre 1826 gesehen, fand ich bei meiner Heimreise 1834 abgerissen und durch Gebäude von gemeinem Zimmerwerk ersetzt. Man hätte diese alten, schönen, ächt nationalen, ja, ich möchte sagen, mit den religiösen Begriffen innig verwebten Formen beibehalten und nach dem Bedürfnisse der Zeit in vergrössertem Maassstabe umwandeln sollen."

In Rücksicht auf die erhaltenen Gebäude bemerkt der Herausgeber, dass die meisten von ihnen durch die Zeit, durch Vergrösserungen und Reparaturen mehr oder weniger an ihren Urformen gelitten haben. „In den entfernteren Gegenden indess (fährt er fort), wo man sich weniger um die sogenannte Verbesserung dieser Gebäude bekümmerte, hat eben dieses zur Erhaltung ihres alterthümlichen Charakters beigetragen. Oftmals waren diese Kirchen nur Annexen (Filial-Kirchen), worin nur einigemal im Jahre Gottesdienst gehalten wurde, und deren Unterhaltung, je nach den Umständen, der Gemeinde oder den Privateigenthümern überlassen blieb. Es ward daher nur wenig, oder kaum das Allernöthigste dafür gethan, und man beschränkte sich nicht selten auf ein äusseres Bestreichen der Bretter mit Theer, welcher ihre Erhaltung wesentlich beförderte. Auch wurden bei Reparaturen die Hauptformen theils aus Mangel an Kenntniss, theils aus Gewohnheit, ja, ich möchte sagen, auch aus Aberglauben beibehalten. Denn ich habe selbst ganz neue Gebäude gesehen, an welche man die alten Bretter mit ihrem alten Schnitzwerke wieder genagelt hatte; ebenso hat man bei vorzunehmenden Reparaturen alter Kirchen alte Verzierungen,

welche bei Erneuerung innerer Constructionstheile · waren abgenommen worden, späterhin wiederum daran befestiget. Es lag auch in dem Interesse der Kirchenbesitzer, nur so wenig als möglich daran zu thun, weil der Kostenaufwand meistens mehr betrug, als die Kirchen ihnen einbrachten. Denn als während der Reformation, unter der dänischen Regierung, die Kirchengüter eingezogen und die Einkünfte geschmälert wurden, gelangten die Kirchen häufig in den Besitz von Privatpersonen. In Folge dessen veränderten sie nicht selten ihre Besitzer und es hat bei Versteigerungen Fälle gegeben, dass, weil es an Käufern fehlte, ganze Kirchen mit dem Altare, den Glocken und dem Kirchengeräthe für 30 norwegische Species und dennoch mehr aus Religiosität als in der Hoffnung auf Gewinn, erkauft worden sind. Denn in Ansehung dessen, dass dem Besitzer die Pflicht obliegt, die Kirchen zu unterhalten, ist ihr Besitz vielmehr als eine Last zu betrachten."

„Auch in England haben einige sehr alte Kirchen aus Eichenholz sich erhalten; allein sie sind den norwegischen weder im Plane noch in ihren Zierden ähnlich. Die nächste Verwandtschaft möchten die letztern mit den russischen Landkirchen haben, wie sie Olearius noch im 17. Jahrhundert vorfand und ohne architektonische Gründlichkeit abbilden liess, obwohl anzunehmen ist, dass Verschiedenheit des Cultus und sonstiger Richtungen eigentliche Gleichförmigkeit nicht habe aufkommen lassen. Die russischen Landkirchen haben nämlich in ihrer Bauart Aehnlichkeit mit gewöhnlichen Blockhäusern, indem die Balken horizontal aufeinander liegen. Bei den norwegischen alten Landkirchen hingegen stehen die Pfosten-Bretter aufrecht, und werden daher „Staw- oder Reiswerkskirchen" genannt."

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der im vorliegenden Heft dargestellten Kirche von Borgund, wobei wir jedoch gleich von vornherein bemerken müssen, dass — so dankbar wir auch dem Herausgeber für das bereits Mitgetheilte sind — einige Verhältnisse uns leider dunkel bleiben, indem es sowohl an einer speciellen Erklärung, als auch an einigen, zum Verständniss der Construktion nöthigen Durchschnitten oder inneren Aufrissen fehlt.

Der Grundriss (Tab. I.) zeigt bereits eine eigenthümliche Anlage, welche nur im Allgemeinen die räumliche Eintheilung des christlichen Kirchenbaues befolgt. Das Schiff und der Altarraum sind zwei gesonderte Theile. Ersteres bildet den Hauptraum; es ist viereckig, von ein wenig über das Quadrat verlängerter Dimension. Eine Thür führt in den Raum des Altares, der als ein Viereck von ungleich engeren Verhältnissen erscheint und an den sich die halbkreisrunde Nische des Altares anschliesst. Diese bestimmte Scheidung der beiden Räume dürfte uns an das rituale Princip neugriechischer Kirchen erinnern, indem in der lateinischen Kirche eine solche nicht Statt findet; es dürfte interessant sein, aus den nachfolgenden Heften zu ersehen, ob dieselbe auch bei andern alten Kirchen Norwegens angewandt und somit als eine besondre, durchherrschende Eigenthümlichkeit zu betrachten ist. (Die Gesammtlänge dieser Räume beträgt, nach dem beigefügten Maassstabe, c. 20 Ellen, die Breite des Schiffes etwas über $10^1/_2$ Ellen.) Ein zweiter, sehr merkwürdiger Umstand in der Anlage ist der, dass sich rings um diese Räume ein schmaler Umgang, auch den halbrunden Ausbau der Altarnische befolgend, umherzieht; an den drei Hauptseiten desselben sind vorspringende, Vestibül-artige Vorbauten, in denen die Portale sich befinden. Eine Notiz über den Zweck dieses Umganges

wäre dem Beschauer sehr erwünscht gewesen. Sämmtliche Ecken des Gebäudes erhalten durch starke Rundsäulen einen festen Schluss. (Ein vierter, ebenfalls vortretender Ausbau, der sich an den Altarraum anlehnt und den Umgang unterbricht, scheint ein späterer Zusatz; wenigstens unterscheidet er sich in der Aussenansicht des Gebäudes von dem Uebrigen durch das rohere Zimmerwerk, in dem er aufgeführt ist. Er dient ohne Zweifel als Sakristei.)

Das Innere des Schiffes wird durch Stellungen von je vier starken Rundsäulen in ein breites Mittelschiff und schmale Seitenschiffe abgesondert. Dieselben Säulenstellungen ziehen sich jedoch auch vor dem westlichen Eingange und vor dem Zugange zu dem Altarraume hin. Ein perspektivischer Aufriss des Inneren (Tab. III.) lässt uns die nähere Einrichtung dieser Anordnung erkennen. Die Säulen scheinen sehr einfach, ohne Kapitäle, gebildet und sind nur oberwärts, wo ein flaches Gesims über ihnen hinläuft, durch zwischen-eingespannte Halbkreisbögen verbunden. Ueber dem Gesims sieht man noch eine kurze Fortsetzung der Säulen und zwischen ihnen buntverzierte Kreuzbalken. Ob dies die Fenster sind, ist nicht wohl ersichtlich, indem in der Aussenansicht an den entsprechenden Stellen nur kleine runde Löcher bemerkbar werden; das Hauptlicht scheint von den Giebelseiten einzufallen. Das Mittelschiff ist mit einer hohen gewölbten Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, versehen; die Seitenschiffe zeigen als ihre Decke die einfache Dachschräge. Ob übrigens diese gesammte innere Einrichtung oder wie viel davon ursprünglich sei, sind wir, in Ermangelung näherer Notizen, ausser Stande zu bestimmen. Das im Inneren vorhandene Gestühl u. dergl. ist natürlich als spätere Hinzufügung zu betrachten. Die Kanzel springt zur Seite der Thür, welche in den Altarraum führt, hervor.

Sehr interessant und nicht minder eigenthümlich erscheint das Aeussere des Gebäudes. (Tab. II.) Jener Umgang, der sich um das Gebäude herumzieht, ist an seiner oberen Hälfte offen und enthält daselbst kleine, mit flachen Bögen überspannte Arkaden. Darüber erheben sich in buntem Wechsel die verschiedenen, nach und nach zurückspringenden Dächer und Giebel des Umganges, der Vestibüle, der Seitenschiffe, des Mittelschiffes, welche wiederum nach den Verhältnissen des Altarraumes und des Schiffes gebrochen werden. Ueber der Altarnische erhebt sich ein seltsames Kuppelthürmchen; über der Mitte des Mittelschiffes, als Schluss des Ganzen, ist ein andres, viereckiges und in mehrere Geschosse zerfallendes Thürmchen, an welchem man eine Uhr bemerkt, angeordnet. Jede der zahlreichen Giebelspitzen enthält ihren besonderen Schmuck; an den unteren Theilen besteht derselbe zumeist aus einem einfachen Kreuze, an den oberen Hauptgiebeln aus einer seltsamen, vorspringenden Verzierung, welche den antiken Schiffsschnäbeln verglichen werden könnte. Mit Ausnahme der untersten Theile des Gebäudes sind sämmtliche Flächen, Dächer und Wände mit rautenförmig gelegten Schindeln bedeckt.

Zwei Blätter (Tab. IV. und V.) sind der Darstellung zweier Portale derselben Kirche gewidmet; sie geben die Hauptbeispiele für die bei den älteren Bauwerken dieses Styles angewandte Verzierungsweise. Beide sind auf ihren Seiten mit schlanken Säulen versehen, denen sich oberwärts ein verzierter Halbkreisbogen anschliesst. Sehr eigenthümlich sind die Kapitäle dieser Säulen; sie haben die Gestalt eines länglichen Cylinders, etwas stärker als der Säulenschaft und gegen diesen schräg abgeschnitten. — Das

erste Portal ist einfacher. Die Säulen ruhen, statt der Basis, auf seltsam stylisirten Thierköpfen, die Schäfte sind glatt, die Kapitäle und der Bogen über der Thür jedoch mit zierlichem Rankenwerk bedeckt; über den Kapitälen, vor dem Ansatze jenes Bogens, erheben sich ein Paar wunderliche langgereckte Thierfiguren. Das zweite Portal dagegen ist sehr reich; wie der Bogen und die Kapitäle, so ist auch der Schaft der Säulen mit buntem Rankenwerk bedeckt; doch fehlen die Thierbilder und die Säulen haben eine Art Basis, welche wiederum auf einem kurzen Cylinder ruht. Dazu kommt noch eine breite, viereckige Einfassung des Portales, welche ebenfalls durch buntes Schnitzwerk erfüllt wird; hier sieht man Schlangen und Drachen, die sich mannigfach durcheinanderringeln, phantastisch gebildet und mit Laubarabesken verbunden. Der Styl dieser Verzierungen (an beiden Portalen) ist demjenigen ziemlich nahe verwandt, welchen man in der deutschen Kunst des zwölften Jahrhunderts, an Sculpturen und vornehmlich auch an den Ornamenten der Malereien in Handschriften, vorfindet. Die Unterschrift zu dem letztgenannten Portale besagt, dass dasselbe „ältere, heidnisch-nordische Motive, mit orientalisch-byzantinischen gemischt“, enthalte. Gewiss darf man eine solche Annahme im Allgemeinen gelten lassen, — vielleicht indess mehr in der Beziehung, dass überhaupt in den phantastischen Verzierungen der Art eine nationell germanische Gefühlsweise sich ausspricht; denn, wie bemerkt, fehlt es auch in Deutschland keineswegs (und zwar vornehmlich in einer Zeit, die der ersten Einführung des Christenthums schon ferner liegt) an Bildungen der Art, so dass wir dieselben wenigstens nicht mit Gewissheit als eine unmittelbare Reminiscenz heidnischer Darstellungen in Anspruch nehmen dürfen. Charakteristischer scheint uns die schon besprochene Grundform der Kapitäle, und so auch der eigenthümliche Anschluss des Bogens an letztere.

Das letzte Blatt (T. VI.) giebt eine Ansicht des Glockenthurmes der Kirche von Borgund, der ohne Verbindung mit der letzteren, sogar ausserhalb des dieselbe einschliessenden Zaunes, errichtet ist. Es ist ein viereckiger Bau von schweren, nicht hohen Verhältnissen; die Wände schräg, in einfachem Zimmerwerk aufgeführt; das hohe Giebeldach, ausser auf den Eckpfosten, zugleich auf kleinen Arkaden (denen des erwähnten Umganges der Kirche ähnlich) ruhend, und die Giebelseiten mit offnem Rautenwerk ausgefüllt. Eine beigefügte Vignette giebt die Lage und die Verhältnisse des Glockenthurmes zur Kirche zu erkennen. —

Wir sehen den Fortsetzungen dieses Werkes, aus denen uns, wie wir hoffen, das eigenthümliche System dieser alten Bauanlagen in seinen vorherrschenden Beziehungen und in der Art und Weise der Formation des Einzelnen noch deutlicher entgegentreten wird, mit der gespanntesten Erwartung entgegen.

Die Gemälde der Gallerie zu Dresden in lithographischen Nachbildungen.

(Museum, 1837, No. 44.)

Die vorzüglichsten Schätze der Dresdner Gemäldegallerie werden gegenwärtig in zwei lithographischen Prachtwerken herausgegeben. Ueber die ersten Lieferungen des einen, welches im Verlag von J. Wunder in Leipzig erscheint und von französischen Lithographen ausgeführt wird, haben wir bereits in früheren Jahrgängen unserer Zeitschrift gesprochen.

Das zweite Prachtwerk über die Dresdner Gallerie führt den Titel:

Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Gallerie in Dresden, nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Franz Hanfstaengl. Dresden, beim Herausgeber. Leipzig, in der Anstalt für Kunst und Literatur von R. Weigel.

Dasselbe ist, seit seinem Beginnen im Jahr 1835, bereits rüstig vorgeschritten und legt in 7 vollendeten Lieferungen (deren die erste 4, jede der folgenden 3 grosse Blätter enthält) die lithographischen Nachbildungen von 22 Gemälden verschiedener Gattung vor. Die bei weitem grössere Mehrzahl der Lithographieen rührt von der Hand des rühmlichst bekannten Herausgebers her, wenige von andern Künstlern, unter denen zunächst, als Lithograph der Landschaften und Landschaft-ähnlichen Compositionen, Hr. Friedrich Hohe zu nennen ist. Die Technik in diesen Lithographieen ist durchweg höchst meisterhaft; es ist in ihnen (und ganz besonders in denen des Herausgebers) eine Tiefe, Fülle und Wärme des Tones, eine Klarheit und Freiheit der Behandlung, dass der Mangel der Farben verschwindet und das Auge des Beschauers den wechselnden Spielen der Farbe zu folgen glaubt. Mit grösstem Glück ist die charakteristische Behandlungsweise der verschiedenen Meister wiedergegeben; der kräftige Vortrag des Ann. Caracci, der weiche Schmelz Correggio's, die Reinheit des tizianischen Pinsels, das wunderlich gefegte Wesen Rembrandt's, die zierlichste Sauberkeit eines Metsu, Netscher, G. Dow, die tüchtige Derbheit Ostade's u. drgl. mehr, Alles diess wiederholt sich in den vorliegenden Lithographieen in gelungenster Nachahmung. Dabei ist zugleich nichts Aengstliches oder Gesuchtes. Die Führung des Stiftes ist überall geistreich und frei, und wenn die Arbeit bei den Darstellungen des feineren Genre das zarteste, in einander geschmolzene Korn zeigt, so macht sich anderweitig, wo eine so feine Ausführung nicht vorgeschrieben war, die sichere Grundlage freier Strichlagen bemerklich. Natürlich konnten solche Vorzüge, ein so gediegenes Eingehen in den Geist und Charakter der Originale, — Vorzüge, auf welche das vorgenannte Werk, trotz der saubern Arbeit der Lithographen, in ungleich geringerem Grade Anspruch hat, — nur dadurch erreicht werden, dass überall unmittelbar nach den Vorbildern gearbeitet wurde. Mit gerechtem Stolze aber müssen wir es anerkennen, dass dies Unternehmen als ein rein vaterländisches auftritt, und dass wir, nach so glänzender Beweisführung, nicht französischer Hülfe nöthig

haben, um auch in dem Fache der Lithographie das Vorzüglichste zu leisten.

Wir geben einen flüchtigen Ueberblick der in den genannten 7 Heften enthaltenen Lithographieen, indem wir, der Kürze halber, nur bei denjenigen Blättern, welche nicht vom Herausgeber herrühren, den Namen des Lithographen anführen. Die Eröffnung des Werkes bildet eine Darstellung nach Ann. Caracci, der Genius des Ruhmes, der, von kleineren Genien umgeben, durch die Lüfte emporschwebt; dies Bild ist vignettenartig behandelt, jedoch in nicht minder sorgfältiger Ausführung als die anderen. Ausserdem ist noch ein zweites Blatt nach Ann. Caracci vorhanden, eine thronende Madonna mit dem heil. Matthäus und andern Heiligen; der freie, aber würdige Styl des Originales tritt hier dem Beschauer lebhaft entgegen. — Das wundersame Gemälde Tizian's, Christus mit dem Zinsgroschen. Die fast überirdische und doch so menschliche Klarheit des Christuskopfes, so auch der kräftigere Kopf des Pharisäers, ist in der Lithographie auf's Glücklichste wiedergegeben. — Die Madonna mit dem heil. Sebastian von Coreggio; die heil. Cäcilie von Dolce (dies Blatt von Schertle gezeichnet); die schöne Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes von Vincenzio da S. Gimignano; die Madonna, um welche sich die Familie jenes Baseler Bürgermeisters anbetend versammelt, von Holbein, erscheinen auch in diesen Copieen als vollendete Meisterwerke. Vornehmlich in Bezug auf das letztgenannte Blatt ist es rühmend hervorzuheben, dass die schlichte Ruhe der dargestellten Personen mit vollkommener Lebendigkeit aufgefasst ist, ohne durch Uebertreibung in eine trockene Manier auszuarten und ohne sonst irgend ein dem Originale fremdes Element hereinzutragen. Nach Rembrandt sieht man das eigene Portrait des Künstlers, der mit seiner jungen Frau beim lustigen Gelage sitzt, — ein nicht besonders ansprechendes Bild, was indess nicht Schuld des Lithographen ist; im Gegentheil ist dieser dem launig kecken Vortrage des Meisters wiederum auf's Sicherste gefolgt.

Die Mehrzahl der vorgelegten Lithographieen gehört dem holländischen Genre an. Höchst geschmackvoll sind die feineren Genrebilder dieser Art wiedergegeben. So, nach Terburg, ein junges Mädchen im Atlaskleide, welches sich in einer Schüssel, die die Magd hält, die Hände wäscht. Nach Caspar Netscher eine zierliche Scene vornehmen Lebens: eine junge Dame, ebenfalls in Atlas gekleidet, die stehend an dem reichgeschmückten Claviere spielt, indem ein prächtig costümirter Cavalier, zur Seite sitzend, dazu singt und eine Freundin, auf der andern Seite, zuhört. Zwei höchst reizvolle Darstellungen nach G. Metsu: ein alter Wildprethändler, vor dem eine feine Dame steht und über einen dargebotenen Hahn unterhandelt; sodann eine Wildpretthändlerin, die einer Köchin einen Hasen zu empfehlen bemüht ist. Eine Spitzenklöpplerin, der eine Frau in's Fenster herein einen Hahn reicht, nach Slingelandt, ein äusserst sauberes Bildchen. Ein schönes Mädchen, welches am Fenster stehend, bei heller, nachmittäglicher Beleuchtung, einen Brief liest, nach dem bekannten und beliebten Bilde von P. de Hooghe. Ein alter Schreibmeister, am Fenster sitzend und eine Feder schneidend, im Innern dér Stube die Schülerinnen, nach einem höchst ergötzlichen Bildchen von G. Dow und ganz in der säuberlichen Weise dieses Meisters. Das Bild eines Kesselflickers vor einem Bauernhause, mit einer Bäuerin, die jenem einen schadhaften Kessel dargereicht hat, nach Fr. van Mieris. Das Innere einer Bauernschenke

nach Ostade. Nach demselben: des Künstlers eignes Atelier, von Straub mit trefflicher Wiedergabe des Helldunkels lithographirt.

Endlich sind vier von Fr. Hohe lithographirte Blätter zu nennen. Ein Reitergefecht, eine meisterhafte Composition voll trefflich dramatischen Lebens, nach Ph. Wouverman. Eine Schmiede mit vornehmer Jagdgesellschaft, nach demselben. Eine schöne, ruhige Abendlandschaft nach Joh. Both, und eine zweite Landschaft nach dem berühmten Gemälde von J. Ruisdael, welches einen Eichenwald, in dem eine Hirschjagd vorüberbraust, darstellt. Auch diese Blätter sind durchweg von grosser Tüchtigkeit der Ausführung.

Von dem Text, der zur näheren Erklärung der dargestellten Gemälde dienen soll, ist bis jetzt erst ein Blatt mit dem „Vorworte" erschienen, welches mit einer geschmackvollen Arabeske, im Neureuther'schen Style, geschmückt ist.

La Reale Galleria di Torino, illusrata da Roberto d'Azeglio, Direttore della medesima etc., dedicata a S. M. il Re Carlo Alberto. Fascicolo I — VII. Torino 1836 — 1837. *Gr. Fol.*

(Museum, 1837, No. 45.)

Die durch den König Karl Albert gegründete öffentliche Gemälde-Gallerie von Turin, welche die Schätze der Malerei, die in den königlichen Schlössern zerstreut waren, zu einem bedeutsamen Ganzen vereinigt, und ausserdem durch neue Erwerbungen auf mannigfache Weise bereichert ist, bildet eine neue Erscheinung unter den grossen Kunstsammlungen, an denen der italienische Boden, trotz so häufiger Veräusserungen, noch immer vor Allen reich ist. Berichte aus Turin rühmten von der neuen Gallerie, dass sie im Besitz einer ausgezeichneten Reihenfolge von Werken der als klassisch anerkannten italienischen Meister sei; vornehmlich aber, dass sie einen Reichthum an Werken niederländischer Künstler enthalte, wie keine andere Sammlung Italiens. Durch das obengenannte Werk bekundet sich nunmehr das Dasein und die eigenthümliche Richtung der Gallerie auch nach ausserhalb, und es reiht sich dasselbe den mit grösserer oder geringerer Pracht ausgestatteten Werken an, die wir über viele der vorzüglichsten Sammlungen Italiens besitzen. Es enthält Abbildungen der vorzüglichsten Gemälde mit sehr ausführlichem erläuterndem Text von der Hand des Herausgebers, R. d'Azeglio, des Direktors der Gallerie. Die Abbildungen sind mehr oder minder ausgeführte Kupferstiche, welche zumeist mit erfreulicher Feinheit in den Geist und Charakter der Originale einzugehen scheinen. Namhafte Kupferstecher aus verschiedenen Gegenden Italiens haben einen Theil ihrer Thätigkeit diesem Werke gewidmet, wie in den bisher erschienenen Mittheilungen die Namen Lasinio d. j., Rosaspina, Ferreri, Garavaglia, die Schule Toschi's u. a. m. genannt werden. Die einzelnen Lieferungen, in denen das Werk herausgegeben wird, enthalten je vier Kupferstiche; das Ganze ist auf 80 Lieferungen berechnet. Die sieben ersten Lieferungen desselben liegen uns so eben vor.

In diesen finden wir die Werke aus der Periode des siebzehnten Jahrhunderts — Italiener der eklektischen Schulen und Niederländer — vorherrschend. An Gemälden aus der grossen Blüthezeit der italienischen Kunst, aus den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, an Gemälden früherer Perioden scheint die Gallerie somit keinen sonderlichen Reichthum zu haben. Nur Ein Gemälde unter den mitgetheilten gehört in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, — ein Werk von der Hand des Gaudenzio Ferrari, den man gewöhnlich den Mailändern zuzählt. (Der Herausgeber, patriotisch gesonnen, bestreitet diesen Gebrauch und zählt ihn, in Rücksicht auf seinen Geburtsort, der geringfügigen Zahl savoyischer Künstler zu.) Es ist ein sehr interessantes Gemälde: Der Leichnam Christi auf dem Schoosse der Mutter, von den heiligen Frauen und den übrigen Freunden beklagt, denen sich einige spätere Kirchenheilige zugesellt haben. Die ganze Auffassung der Composition weicht auffallend von denjenigen Gemälden Gaudenzio's (meist Fresken) ab, die sich in der Gallerie der Mailänder Brera befinden und in denen sich die Einflüsse der römischen Schule bereits deutlich erkennen lassen. Hier ist noch ungleich mehr Verwandtschaft mit der Richtung des Leonardo da Vinci, ungleich mehr alterthümliches Element; namentlich die Gewandung, obgleich sie in einzelnen grossen Würfen die eigenthümliche Fassung Gaudenzio's bezeugt, hat mehr alterthümliche Strenge, als in jenen Werken bemerkt wird. So ist auch die Gruppirung noch von grosser Einfachheit: die vorderen Gestalten um den Leichnam des Erlösers her sitzend und knieend, die hinteren wie im Halbkreise neheneinander stehend, jeder für sich auf den Erlöser blickend, jeder für sich mit seinem eignen Schmerze beschäftigt. Dabei aber geht ein eigenthümlich schlichter Adel durch diese Gestalten; sie haben eine Reinheit und Schönheit der Gesichtsbildungen, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes, welche wiederum in Gaudenzio's späteren Werken nicht mehr in gleichem Maasse gefunden werden. Hierin besteht die Verwandtschaftt dieses Bildes mit Leonardo; die Richtung des letzteren ist in diesen Beziehungen ganz in ähnlicher Weise erfasst, wie in den Werken Sodoma's; ja es hat das ganze Bild, auch in der Anordnung der Composition, auffallende Aehnlichkeit mit einem Gemälde von Sodoma, welches sich im Berliner Museum befindet und denselben Gegenstand darstellt. Ueber die Entwickelungs-Verhältnisse Gaudenzio's, welche sich solcher Art in diesem Bilde aussprechen, haben wir übrigens in dem weitläufigen Texte, der demselben beigegeben ist, vergebens irgend einen näheren Aufschluss gesucht.

Die übrigen der bis jetzt mitgetheilten Werke gehören, wie bereits bemerkt, der späteren Zeit der italienischen Malerei an. Aus der späteren Zeit der Mailänder Schule werden vorgeführt: Ein Altargemälde von Giul. Ces. Proccacini, der heil. Franciscus und der heil. Carl Borromäus, welche die Statue der heil. Jungfrau anbeten, ein Bild von mittlerem Werthe. — Von Daniele Crespi ein nicht uninteressantes Bild, der heil. Johann Nepomuk im Beichtstuhl, die Beichte der Königin von Böhmen, die auf der einen Seite des Stuhles knieet, anhörend, auf der andern Seite ein alter Mann. Es spricht sich darin eine erfreulich unbefangene Naturnachahmung aus; seltsam aber macht es sich, dass die Gesichter der Hauptpersonen zur Hälfte verdeckt sind. — Von Morazzone ein widerwärtiges und nicht bedeutendes Bild, Fulvia mit dem Leichenhaupte Cicero's.

Spätere Florentiner: Das vortreffliche Portrait des Grossherzoges von Toskana, Cosimo de' Medici I., von Angiolo Bronzino. — Eine Verkündigung Mariä von Orazio de' Gentileschi, ein beachtenswerthes Bild, dem Style Poussins verwandt. — Ein höchst anmuthvoller Madonnenkopf von C. Dolce; von einer zarten Naivetät, wie man sie selten in den Bildern dieses Künstlers trifft.

Künstler der bolognesischen Schule und deren Nachfolger: Dionisio Calvart, die heil. Magdalena, die von Engeln in die Lüfte emporgetragen wird, in der ziemlich süssen Manier dieses Künstlers, die Engel aber nicht ohne eine reinere Anmuth. — Drei Bilder von Guercino, im Ganzen ohne besonders hervorstechenden Werth, die Rückkehr des verlornen Sohnes, der Kopf der heil. Elisabeth von Ungarn und die heil. Francesca Romana. Zur Seite der letztgenannten Heiligen steht ein Engelknabe im Diakonen-Gewande (also in derselben Weise costümirt, wie die wundersam schönen Engel auf W. Schadow's jüngstem Altarbilde), der durch die zarte kindliche Naivetät seiner Erscheinung ungemein anzieht. — Eine ziemlich theatralische Fama von Guido Reni. — Von Albani: Salmacis und Hermaphrodit, zierliche Gestalten in der Umgebung einer heiteren Landschaft. — Venus und Amor, von Cignani, höchst unbedeutend. — Endlich eine Madonna mit dem Kinde von Sassoferrato, die aber ebenfalls nicht zu den schöneren Leistungen des Künstlers gehört.

Unter den Leistungen nordischer Künstler ist zuerst ein Portrait des Erasmus von Holbein zu nennen. — Sodann vier Gemälde von Rubens: eine heil. Familie, ganz in seiner eigenthümlichen Weise. Zwei Portraits, das eines Mannes von mittleren Jahren in ganzer Figur und das Brustbild eines älteren Mannes. Eine höchst vortreffliche Darstellung einer Eberjagd (ohne menschliche Figuren); in Rücksicht auf die Originalität des letztgenannten Gemäldes, dass dasselbe nehmlich nicht, wie auch wohl diese Meinung ausgesprochen sei, von Snyders herrühre, beruft sich der Herausgeber auf das Zeugniss Horace Vernet's. — Eine ansprechende Madonna mit dem Kinde von Van Dyk. — Ein grotesker Leiermann von Teniers. — Ein anderes kleines Genrebild von Isaak van Ostade (nach dem Kupferstich zu urtheilen, mehr in der Art des A. Brower).

Sodann mehrere Landschaften: eine von Caspar Poussin, zwei von Joh. Both, eine von R. de Vries. Rücksichtlich des Stiches dieser Landschaften ist zu bemerken, dass derselbe nicht charakteristisch genug, in einer zu einförmig wiederkehrenden Manier behandelt ist.

Neuerworbene Gemälde des Königl. Museums zu Berlin.

(Museum, 1837, No. 48.)

Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich auf's Neue durch verschiedene sehr interessante Werke bereichert worden. Aus den Fonds des Instituts ist ein vorzügliches Gemälde von Govard Flinck

erworben: die heil. Anna, welche die kleine Maria lesen lehrt, Kniestück. Anna, matronenhaft, in der Art einer Nonne bekleidet, zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das Ganze des Bildes ungemein innig, im Charakter des liebenswürdigsten Familien-Verhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Helldunkels. Das Bild reiht sich den mannigfach bedeutsamen Leistungen der Rembrandt'schen Schule, welche die Gallerie bereits besitzt, auf erfreuliche Weise an. — Ein, schon vor einiger Zeit erworbenes Genrebild von Zorgh, die Werkstatt des Künstlers darstellend, welches die neueste Auflage des Verzeichnisses bereits namhaft macht, war uns bisher noch nicht zugänglich. — Sodann sind drei Gemälde anzuführen, welche die Gallerie als Geschenk Sr. Maj. des Königs erhalten hat. Das eine von diesen rührt von der Hand des Hugo van der Goes her und dient, als das vorzüglichste unter den Werken dieses Künstlers, welche das Museum gegenwärtig besitzt, dazu, die Nachwirkung der schönen Eigenthümlichkeiten des Joh. van Eyck in dessen Schule klar zur Anschauung zu bringen. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, auf einer zierlich geschnitzten gothischen Polsterbank, unter einem Thronhimmel sitzend; zu den beiden Seiten des letzteren sind Säulenstellungen, durch welche man in eine niederländische Landschaft hinausblickt; im Vorgrunde steht ein bemaltes Töpfchen mit Lilien am Boden. Spricht sich auch hier, wie ziemlich überall in den Gestalten des genannten Künstlers, keine sonderliche Tiefe und Freiheit des geistigen Lebens aus, so zieht das Gesicht der Madonna gleichwohl durch eine tiefe Gemüthlichkeit an. Sehr beachtenswerth aber sind die trefflichen Motive der Gewandung, der schöne, tief gesättigte Farbenton in sämmtlichen Gewandstoffen, die zarte und naturgemässe Behandlung der anderweitigen Nebendinge und die klare heitere Luft in der Landschaft. — Einen interessanten Gegensatz hiemit bildet ein Gemälde altholländischer Schule, in der Art des Hieronymus Bosch und ganz mit dem wunderlich phantastischen Wesen dieses Künstlers übereinstimmend. Es stellt die Anbetung der Könige dar. Vor einer dürftig gebrechlichen Hütte sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kinde; vor ihr knieen und stehen die Könige mit ihren prachtvollen Gaben, alle in strenger, seltsamer Feierlichkeit. Sanct Joseph hat sich hinter eine Mauer verkrochen und sieht, durch ein Loch derselben, neugierig bestürzt dem unerwarteten Ereigniss zu. Da sind auch die Hirten; einige von ihnen klettern auf einen Baum, andere haben sich auf das Dach der Hütte gelagert, um von hieraus den Vorgang mit anzusehen. Oberwärts erhebt sich die Landschaft und schliesst mit den reichen Architekturen Jerusalems. Das Ganze ist in einem seltsam blassen Farbenton gehalten, der aber mit der sonderbaren Auffassung und mit den zum Theil abenteuerlichen Figuren wohl übereinstimmt. — Das dritte Bild endlich gehört wiederum einer späteren Periode der Kunst an. Es ist das Werk eines wenig bekannten Blumen- und Früchtemalers, des Jakob Walscapele (mit der Namensbezeichnung versehen) und stellt ein reiches Gehänge der mannigfachsten Früchte und Blumen, von allerlei Insekten belebt und umspielt, dar, unterwärts einen steinernen Tisch, auf dem ein Mäuschen sein heimliches Wesen treibt. Das Ganze ist höchst meisterhaft, in trefflicher Harmonie gehalten und mit einer bewunderungswürdigen Frische, Saftigkeit und Heiterkeit ausgeführt.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit einer Bearbeitung sämmtlicher Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ludwig Schorn. Zweiter Band, enthaltend der Original-Ausgabe zweiten Theil. Erste Abtheilung. Mit 22 lithographirten Bildnissen. Stuttgart und Tübingen. 1837. (390 Seiten in 8.)

(Museum, 1837, No. 52.)

Die lang ersehnte Fortsetzung eines Werkes (der erste Theil desselben erschien bereits vor 5 Jahren), welches für unser kunstgeschichtliches Studium eine so wichtige Grundlage bildet und welches auch ohne diese strengere wissenschaftliche Rücksicht eine so eigenthümlich bedeutende Stelle in der modernen Literatur behauptet, muss allgemein mit lebhaftem Interesse aufgenommen werden. In der That ist Vasari, wenn auch die blinde Verehrung seiner Aussprüche in neuerer Zeit aufgehört, wenn man es auch für nöthig befunden hat, seine Angaben mannigfach durch die Vergleichung urkundlicher Zeugnisse zu berichtigen, gleichwohl noch immer, in Rücksicht darauf, dass er die älteste, in grösserer Breite fliessende Quelle der Tradition ausmacht, dass er für Vieles, oft für die wichtigsten Erscheinungen, als ein unmittelbarer Zeuge auftritt, — derjenige Autor, von dem stets unsere Untersuchungen über einen der Haupttheile der Kunstgeschichte christlicher Zeit ausgehen müssen. Aber er hat zugleich noch ein zweites, minder wandelbares Verdienst. Er repräsentirt uns diejenige Zeit, welche zuerst, — ich will nicht sagen: wissenschaftlich, doch wenigstens: literarisch — die vorübereilendenErscheinungen in ihrer gegenseitigen Bedeutsamkeit festzuhalten, die Resultate mannigfacher Thätigkeit sicher zu stellen bemüht war; er ist der Begründer der neueren Kunsthistorie, in der ihm wenige, nur geringfügige Vorarbeiten, wenige gleichzeitige Bemühungen von minder umfassender Bedeutsamkeit seinen Ruhm nicht streitig machen können; er hat namentlich für Vieles, was hier den Kreisen der niederen oder höheren Technik angehört, zuerst die angemessene literarische Form und Behandlung erfunden und festgestellt; er bewegt sich endlich in alledem mit einer gemüthlichen Naivetät, er hat eine Frische, eine Bildlichkeit, oft eine Poesie der Darstellung, welche von keinem seiner Nachfolger erreicht ist und welche bei der Lektüre seines Werkes stets den erheiterndsten Genuss gewährt. In dieser Beziehung möchte ich Vasari mit Winkelmann vergleichen. Das Element der Kritik ist es ebenfalls nicht, was dessen höchstes Verdienst ausmacht, und Jahr für Jahr werden auch bei ihm in dieser Beziehung neue Berichtigungen erforderlich; aber das Allgemeine, die Ausprägung des Wortes für den Gedanken, die grossartige Begründung des Standpunktes für die Auffassung des Einzelnen (eines Standpunktes, der freilich um ein Bedeutendes höher steht, als der Vasari's), — dies ist es, darin Winkelmann wiederum entscheidend hervorgetreten, darin auch er unübertroffen geblieben ist.

Wie wir Deutschen uns aber, bereits seit geraumer Zeit, das gute Recht erworben haben, die grossen literarischen Erscheinungen des Auslandes auch unserer Literatur anzueignen, so hat vor manchen andern Vasari, den die Italiener ihren Classikern zuzählen und dessen Publikum sich über verschiedene Kreise erstrecken dürfte, wohlbegründeten Anspruch auf diese Auszeichnung. Freilich ist eine Uebersetzung seines Werkes nicht eben eine leichte Sache. Es kommt bei ihm nicht blos auf den Gegenstand, nicht blos auf richtige Uebertragung des Sinnes, sondern auch auf die ihm eigenthümliche Form des Ausdruckes, auf seine ebenso gemüthliche wie gemächliche Weise des Vortrages an. Bei einem Autor wie z. B. Lanzi mögen dergleichen Rücksichten wegfallen; und wäre es etwa nur die Deutschthümelei (nicht auch häufiges Missverständniss), was der deutschen Uebersetzung von dessen Geschichte der Malerei einen etwas curiosen Anstrich giebt, so könnte man sich hier, wo die Form unwesentlich ist, eher darüber wegsetzen; bei einer Uebersetzung Vasari's würde ohne Berücksichtigung der letzteren ein wesentlicher Vorzug verloren gehen. Die von Hrn. Schorn herausgegebene Uebersetzung aber geht mit Absicht und Liebe auf diese Eigenthümlichkeit des Originales ein, und der treuherzige Ton desselben, aus dem ein Mensch und nicht blos ein wissenschaftlicher Apparat zu uns spricht, scheint uns sehr glücklich wiedergegeben, im zweiten Theil, wenn wir nicht sehr irren, noch freier und leichter als im ersten. Dabei ist zugleich das richtige Verständniss des Einzelnen auf keine Weise versäumt.

Da es jedoch in wissenschaftlicher Rücksicht bei Vasari zugleich sehr wesentlich auf die Berichtigungen des Textes und auf anderweitig nöthige Ergänzungen desselben ankommt, so müssen diese natürlich auch bei einer Uebersetzung, die nicht blos der Lektüre, sondern vornehmlich dem Studium gewidmet sein will, bestimmt in's Auge gefasst werden. Die Italiener haben es sich mehrfach angelegen sein lassen, Bemerkungen solcher Art zu seinen Biographieen zu liefern, und hierin bereits viele dankenswerthe Notizen, oft aber auch sehr überflüssigen Ballast mitgetheilt. Der deutsche Herausgeber hatte demnach schon den ersten Theil der Uebersetzung so eingerichtet, dass nur das wesentlich Wichtige aus diesen Bemerkungen (mit Angabe der einzelnen Quellen) herausgehoben und demselben sodann dasjenige, was neuere Arbeiten und eigne Studien darboten, angefügt wurde. Aehnlich ist sein Verfahren auch im vorliegenden zweiten Theile; doch hat er hier, um sich noch kürzer und übersichtlicher fassen und manche Wiederholungen vermeiden zu können, die Bemerkungen der früheren Herausgeber frei in das Eigne verarbeitet und jene nur da, wo sie als Autorität nothwendig schienen, namentlich angeführt: — ein Verfahren, dem wir, da es natürlich den Handgebrauch des Buches erleichtert, nur beistimmen können. Schon dies Praktische der Einrichtung giebt der deutschen Ausgabe des Vasari einen bestimmten Werth vor den früheren: wenigstens sind uns hier, in den Anmerkungen des zweiten Theiles, kaum ein Paar Zeilen aufgestossen, die wir, als nicht zur Sache gehörig, lieber ebenfalls ausgemerzt gesehen hätten.

Wichtiger aber ist es, dass überhaupt diese Anmerkungen aus dem freieren Standpunkte, den die deutsche Kritik vor der italienischen einnimmt, hervorgegangen, dass mit durchgreifender Umsicht alle Hülfsmittel welche der ersteren zu Gebot stehen, benutzt und ausser diesen viele wesentlich neue Bemerkungen (aus den eignen Reisenotizen des Herausgebers



und als Mittheilungen andrer Kunstforscher, namentlich des Hrn. Dr. Gaye) zum möglichst vollständigen Nachweis über die im Text namhaft gemachten Kunstwerke und Künstler, sowie zur Berichtigung der in demselben vorhandenen Irrthümer beigebracht sind, wobei jedoch mit Absicht (und nur bis auf die einzelne nothwendige Ausnahme) alles weitläufigere Raisonnement, welches das Interesse des Lesers von der Hauptsache, dem Texte Vasari's, abwenden dürfte, vermieden ist. Alle diese Umstände dienen wiederum dazu, der deutschen Ausgabe wesentliche Vorzüge vor den früheren zuzuertheilen, selbst vor der neuen Florentiner Ausgabe in Einem Bande (welche seit 1832 bei Passigli in Florenz durch einen Verein von Gelehrten besorgt ist), obgleich allerdings die Resultate der letzteren — wenigstens von der zweiten Hälfte des vorliegenden Theiles ab — ebenfalls das Material zu manchen wichtigen Bemerkungen, in Bezug auf die jetzigen lokalen Zustände (besonders von Florenz) und in Bezug auf seltnere italienische Schriften, darboten, was auch der Herausgeber anerkennend bevorwortet.

Auf eine Uebersicht des Einzelnen dieser neuen Bemerkungen des zweiten Theiles (welcher vornehmlich den Künstlern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet ist), können wir hier natürlich, da sie eben in lauter gesonderte Einzelheiten zerfallen, nicht näher eingehen. Nur einige der wichtigeren namhaft zu machen, möge verstattet sein. Zu diesen gehört vornehmlich eine ziemlich ausführliche Anmerkung, welche der Herausgeber der Einleitung, mit der Vasari seinen zweiten Theil eröffnet, angehängt hat. Vasari giebt hier eine Uebersicht des Entwickelungsganges der italienischen Kunst bis auf die Blüthenperiode der letzteren, um den Standpunkt, aus dem er seine Urtheile verstanden wissen will, festzustellen. Natürlich aber konnte er selbst, da eines Theils die Kritik überhaupt nicht sein Amt und da er andern Theils noch zu sehr in dem Standpunkte seiner Zeit befangen war, zu keinem wahrhaft durchgreifenden Gesammt-Ueberblick gelangen; besonders die Erscheinungen in der Entwickelungs-Geschichte der italienischen Architektur, die zum grossen Theile nur durch ausseritalienische Einflüsse zu erklären sind, konnten für ihn nicht in derjenigen Klarheit heraustreten, in der sie — was wenigstens die Grundzüge dieser Entwickelung anbetrifft — uns gegenwärtig bereits vorliegen. Diese Mängel zu verbessern und den Leser auf ein freieres Urtheil über das Folgende vorzubereiten, dient die genannte Anmerkung; sie erfüllt ihren Zweck in einer so klaren, anschaulichen und gediegenen Weise, dass wir Mühe haben würden, eine ähnlich gehaltreiche Uebersicht der Entwickelungs-Geschichte der italienischen Kunst in ihren verschiedenen Zweigen nachzuweisen. Bei dieser übersichtlichen Zusammenstellung aber kommt zugleich auch Manches zur Sprache, worauf bisher, bei gesonderter Betrachtung der einzelnen Zweige, wohl noch nicht ein genügendes Gewicht gelegt ist, so namentlich der Umstand, dass mit der Wiederaufnahme des antiken Systems in der italienischen Architektur die früherhin übliche Dekorirung der Gebäude durch Sculptur-Werke (bis auf einzelne Ausnahmen) aufgehoben, hiedurch aber eines Theils eine wenig günstige, in der Folge sehr manierirte Ueberladung durch architektonisches Ornament begründet, andern Theils die Sculptur aus ihrem, oft (und besonders im Relief) so nothwendigen Bezuge zu den Gesetzen der Architektur herausgerissen wurde. Auf das, was der Verfasser hier über das Allgemeine der Entwickelungs-Geschichte vorgetragen, wird sodann mehrfach in

den Anmerkungen zu den einzelnen Biographieen (so namentlich bei Brunelleschi, Ghiberti, Donatello) zurückgedeutet, so dass dem Leser hiebei stets der Blick auf das Ganze gegenwärtig bleibt.

Was die einzelnen Biographieen dieses Theiles anbetrifft, so finden sich zunächst bereits der ersten derselben, der des Jacopo della Quercia, einige umfassende und eigenthümlich wichtige Notizen beigefügt, so z. B. über die von diesem (oder doch in seinem Style gearbeitete) „Madonna della Mandorla" am Dome von Florenz, welche Baldinucci und Cicognara (II., tav. 50) dem Nanni d'Antonio di Banco zuschreiben; über die Lebenszeit und die Werke des Matteo Civitali, den Vasari nur kurz berührt, u. s. w.

Im Leben des Luca della Robbia werden mannigfache Nachweise über Werke, die diesem Künstler und seinen Nachfolgern angehören, mitgetheilt, auch verschiedene zwischen ihnen stattfindende Unterschiede hervorgehoben. Hier gedenkt der Herausgeber zugleich einiger der Werke dieser Familie, die sich im Berliner Museum befinden, und schreibt unter diesen das anmuthvolle Halbrund mit der Madonna und anbetenden Engeln (unter H. aufgestellt) dem Andrea della Robbia zu. Bei dieser Gelegenheit mag noch eines kleinen, in Thon gebrannten und mit natürlichen Farben bemalten Medaillons, welches das Profil-Bildniss des Savanarola enthält und sich auf der Königl. Kunstkammer zu Berlin befindet, gedacht werden; in geistreich individueller Auffassung, gehört dasselbe ohne Zweifel zu denjenigen Bildnissen Savonarola's, welche Vasari (S. 76) als von den Künstlern dieser Familie gefertigt bezeichnet und die in kleineren gegossenen Medaillen mannigfach vervielfältigt wurden. Sodann bemerkt Referent, dass die interessanten Hauptwerke jenes Agostino, den Vasari (S. 73) derselben Künstlerfamilie zuzählt, die Sculpturen der Façade von S. Bernadino zu Perugia, wohl einige Worte näherer Würdigung als sie hier (und namentlich bei von Rumohr, It. F. II., 297) finden, verdient hätten. Der Herausgeber bezeichnet sie richtig als Marmorarbeiten; doch ist hinzuzufügen, dass sie gleichwohl sämmtlich mit dem durch die Robbia eingeführten blauen Grunde versehen sind, wodurch sie vielleicht als das durchgeführteste Beispiel einer nach architektonischen Gesetzen behandelten polychromen Sculptur in der neueren Kunst dastehen, — ein Umstand, der ihnen schon an sich ein nicht unwesentliches Interesse verleiht[1]).

[1]) Die Façade von S. Bernardino, in weissem und schwarzem Marmor ausgeführt, ist dem eigenthümlich anziehenden Style der Porta di S. Pietro zu Perugia (die nach Mariotti von demselben Augostino herrühren soll) verwandt. In ihrer Hauptform möchte sie mit einem grossen einfachen Triumphbogen zu vergleichen sein, der mit einem flachen Giebel gekrönt ist. In diesem Giebel finden sich die Figuren des Gott-Vater und knieender Engel zu seinen Seiten dargestellt. In dem Halbrund, welches den, die Hauptform bildenden Bogen ausfüllt, sieht man den heil. Bernhard in der Glorie und zu seinen Seiten mehrere schwebende Engel. Darunter läuft ein schmaler Fries, ebenfalls mit Figuren, hin, unter dem zwei flachgedeckte Thüren in die Kirche einführen; die Gewände der Thürpfosten sind wiederum mit zahlreichen Sculpturen, einzelnen allegorischen Gestalten und Engeln, bedeckt. Zu den Seiten des Ganzen laufen zwei Pilaster bis zu dem Giebel empor. An jedem derselben sind, oberwärts und unterwärts, zwei Nischen mit kleinen Tabernakeln angebracht; die oberen dieser Nischen enthalten die Statuen des Engel Gabriel und der Maria, die die Verkündigung empfängt, die unteren die Gestalten zweier Heiligen. Der Styl in diesen sämmtlichen Sculpturen ist keinesweges ohne eigenthümlich hervorstechen-



Im Leben des Lorenzo Ghiberti findet sich, neben manchen andern wichtigen Notizen, eine ausführliche Bemerkung über dessen oft genannten „*Trattato di Scultura et Pittura*", in der wir zum ersten Mal, mit den Worten des Dr. Gaye, über diejenigen Theile desselben, die nicht kunstgeschichtlichen Inhalts sind, unterrichtet werden. Der kunstgeschichtliche Theil des Traktats ist bekanntlich bei Cicognara abgedruckt, der Eingang (der bei letzterem fehlt) durch Hrn. v. Rumohr nachgeliefert: einige von Cicognara ausgelassene Worte und Zeilen, die für den Inhalt nicht unwichtig sind, werden in der genannten Anmerkung ebenfalls noch mitgetheilt, so dass wir jenen interessanten ersten kunsthistorischen Versuch jetzt in seiner ganzen Integrität besitzen.

Für die Biographie des Piero della Francesca haben die Anmerkungen einer besondren, im Jahr 1835 veranstalteten Herausgabe derselben von Gh. Dragromanni, sowie von Hrn. Gaye gelieferte Notizen, mehrfache wünschenswerthe Bereicherung dargeboten. Bei Gelegenheit des in derselben Biographie erwähnten Bramantino erfolgen belehrende Zusammenstellungen über diesen Künstler und den von ihm schwer zu unterscheidenden Bartolommeo Suardi (der von ihm nach Lanzi's Ansicht nicht unterschieden ist), sowie über einige ihrer wichtigsten Werke. Die, als Arbeiten des Bramante namhaft gemachten Fresken in der Karthause bei Pavia werden u. a. vom Herausgeber, in Rücksicht auf ihren Styl, dem Bart. Suardi zugeschrieben. (Der Herausgeber citirt hiebei mein Handbuch der Geschichte der Malerei, wo ich diese Werke unter Bramante angeführt hatte. Gern folge ich der besser begründeten Annahme; möge es mir hiebei aber auch gestattet sein, den sehr lebhaften und gewiss von Vielen getheilten Wunsch auszusprechen, dass Kunstforscher, denen einige Musse in Italien verstattet ist, endlich einmal die so eigenthümlich interessanten lombardischen Schulen — und nicht blos die der Malerei — einer gründlichen Forschung unterziehen mögen!)

Auch bei Fiesole fehlt es wiederum nicht an mannigfach belehrenden Zugaben, namentlich nicht an dem Nachweis verschiedener, von Vasari nicht namhaft gemachter Werke seiner Hand. Bei Gelegenheit der Chorbücher, die Fiesole für das Kloster S. Marco zu Florenz mit Miniaturen ausgemalt, bemerkt der Herausgeber, dass gegenwärtig noch einige daselbst vorhanden seien. Als ich mich jedoch vor zwei Jahren bei Fra Serafino, der den neueren Besuchern von S. Marco als ein sinniger Verehrer Fiesole's und als ein eifriger Nachahmer seiner künstlerischen Darstellungen wohl in der Erinnerung sein wird, der also ohne Zweifel die beste Kunde von diesen Dingen haben muss, nach den genannten Chorbüchern erkundigte, sagte er mir, dass das Kloster nichts mehr von ihnen besässe und dass diejenigen, die man gewöhnlich als solche bezeichne, nicht von ihm herrühren könnten. In der That haben die Malereien der letzteren, obgleich im Allgemeinen dem Style Fiesole's verwandt, bestimmt nicht das Gepräge jener zarten Innigkeit, die bei seinen Arbeiten so unwiderstehlich

den Adel und Anmuth, wenn auch in der That abweichend von dem des Luca della Robbia; ich möchte denselben nicht geradezu dem Donatello, mehr den Malereien des Sandro Botticelli (doch nur wo diese in ihren edelsten Formen erscheinen) vergleichen. Dies gilt sowohl von den grösseren Arbeiten im Giebel und in dem Halbrund, als vornehmlich von den kleineren, dem Auge näheren, die sich an den Thürgewänden befinden; bei ungemein leisem Relief ist hier die grösste Zartheit eines leicht bewegten Faltenwurfes meisterlich durchgeführt.

wirkt. — Ueber den Miniatur-Maler Attavante, den Vasari in der Biographie Fiesole's rühmlich erwähnt und von dem er Miniaturen mit grosser Sorgfalt beschreibt, wird in einer ausführlichen Anmerkung ebenfalls Näheres berichtet, besonders in Bezug auf ein prachtvolles und mit grosser Schönheit ausgemaltes Missale, welches sich in der Königl. Bibliothek zu Brüssel befindet und mit seinem Namen und dem Datum der Vollendung versehen ist.

Sehr dankenswerth sind ferner die Notizen, welche dem Leben Alberti's, den Vasari mit grosser Oberflächlichkeit behandelt, beigefügt sind. Sie betreffen theils dasjenige, was mit Sicherheit über die Lebensverhältnisse, den Charakter und die vielseitige Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes festzustellen ist, theils enthalten sie ausführliche Nachrichten über Alberti's Schriften, soweit letztere die Kunst betreffen. Diese Schriften, vornehmlich die über die Architektur *(De re aedificatoria lib. X.)* und über die Malerei *(De pictura lib. III.)*, sind von grosser Wichtigkeit, besonders für den so eigenthümlichen Standpunkt jener Zeit, die letztere aber auch in allgemeinerem Bezuge, und wir können den Wunsch des Herausgebers — dass dieselbe für unsere Zeit bearbeitet werden möge — nur theilen.

Endlich ist noch der Biographie des Antonello da Messina zu gedenken, die wiederum über das Leben und über verschiedene Werke dieses Künstlers manches Neue giebt. An diese schliessen sich Bemerkungen über den weiteren Einfluss der altflandrischen Kunst auf die italienische, sowie Nachweise von Bildern der ersteren, die schon früh nach Italien hinübergeführt wurden, an. Im Leben des Alessio Baldovinetti wird noch weiter der ebengenannte Einfluss dargelegt. —

Wie bereits bemerkt, können die namhaft gemachten Mittheilungen nur als einzelne Beispiele, die wir aus der reichen Fülle des Ganzen herausgegriffen, betrachtet werden. Wir haben schliesslich nur noch den Wunsch auszusprechen, dass nunmehr durch rasches Förderniss die deutsche Ausgabe des Vasari bald ihrer Vollendung entgegengeführt werden möge. Wie wir indess vernehmen, ist die zweite Abtheilung des zweiten Bandes ebenfalls bereits unter der Presse, so dass auch deren Erscheinung in Kurzem zu erwarten sein dürfte.

Joseph Werner und Ludwig XIV.

Unter den Zeitgenossen Lebrun's, unter denjenigen Künstlern, welche die prunkvolle, weiland hochgepriesene Periode Ludwig's XIV. bezeichnen, wird Joseph Werner aus Bern (geb. 1637, gest. 1710) mehrfach als einer der bedeutendsten genannt. Für Berlin hat er das besondere Interesse, dass er unter den ersten Direktoren der hiesigen Kunst-Akademie und bei Gelegenheit der künstlerischen Unternehmungen zur Zeit des ersten Königes von Preussen eine, wenngleich nur vorübergehende Rolle spielte. Seit einiger Zeit befindet sich die Berliner Akademie im Besitz eines sonderbaren Oelgemäldes von Werner, das, wenn freilich auch weniger durch

seinen Kunstwerth, so doch als ein charakteristisches Zeugniss für die Sinnesweise der Zeit von Interesse ist. Wir lassen über dasselbe einige Worte folgen, indem wir zum näheren Verständniss vorerst auf die persönlichen Verhältnisse des Künstlers Rücksicht nehmen.

Werner hatte seine künstlerische Ausbildung in Rom, unter den letzten Nachfolgern der Caracci'schen Schule, empfangen, hatte sich dort aber, merkwürdiger Weise, einem bis zu dieser Zeit wenig beachteten Zweige der Kunst, der Miniatur-Malerei, zugewandt, — vielleicht weil die Arbeiten der Art, durch ihren Gegensatz gegen die grossräumigen bunten Wandmalereien der Italiener, Aufsehen zu machen begannen. Werner's zarte, höchst sauber ausgeführte Miniaturen fanden in der That einen ungemessenen Beifall, und Ludwig XIV. berief ihn nach Frankreich, als seinen Hofmaler in diesem Fache der Kunst. Mehrere seiner Miniaturen von reicher Composition wurden so hoch geschätzt, dass sie bei den königlichen Kron-Juwelen aufbewahrt wurden. Doch liess es sich Werner angelegen sein, auch in der Oelmalerei ähnliche Erfolge zu erreichen. So arbeitete er einst an einem grossen historischen Oelgemälde, welches dem Könige so wohl gefiel, dass er dessen gegen seinen vorzugsweise begünstigten Hofmaler, Lebrun, mit besonderer Vorliebe erwähnte. Dieser, besorgt, dass Werner auch in der Oelmalerei vom Könige möchte angestellt und sein eigener Einfluss dadurch untergraben werden, beschloss den gefährlichen Nebenbuhler zu stürzen; er liess Werners Zeichnung alle mögliche Gerechtigkeit wiederfahren, sprach aber sein Bedauern aus, dass Werner sich nicht auf die Behandlung der Farben verstehe und dass seine Malerei von keiner Dauer sein könnte. Zugleich liess er insgeheim, wie erzählt wird, durch einen ihm ergebenen Schüler Werner's Gemälde zur Nachtzeit mit einer scharfen Flüssigkeit überstreichen, wodurch denn seine Prophezeihung bald in Erfüllung ging. Nun erhub sich ein gross Geschrei, wie wenig Werner sich auf's Malen verstehe, wie man Gefahr laufe, für vieles Geld unnütze Waare zu erhalten, und der König fand sich in Kurzem bewogen, Werner aus seinem Dienste zu entlassen; wenig fühlte sich der Künstler bei diesem Missgeschick durch die goldne Kette und die goldne Medaille mit des Königes Bildniss, die ihm letzterer nachträglich einhändigen liess, getröstet. Er ging nach Deutschland und arbeitete an verschiedenen Orten. Im Jahr 1682 kam er wieder nach Bern. Als im Jahr 1685 Ludwig XIV. das Edikt von Nantes aufhob und viele Tausende seiner protestantischen Unterthanen sich in die Schweiz und meistens nach Bern flüchteten, ward hier der Hass gegen den König so gross, dass auch Werner (dem übrigens Lebrun's Betragen keineswegs unbekannt geblieben war) sich bewogen fand, durch das Bild, von dem im Obigen die Rede war, seinem langverhaltenen Zorne Luft zu machen.

Es stellt das Mahl des Königes, sammt allegorischer und symbolischer Bezeichnung alles des Bösen, als dessen Mittelpunkt man ihn betrachtete, dar. Ludwig XIV., im Gewande des Sardanapal, mit Satyrfüssen und Schlangenschwanz, mit Hörnern, die aus den Locken seiner grossen Perücke hervorsprossen, und mit braunen Krallen-Armen, sitzt seitwärts am Tische; er hält einen silbernen Teller, darauf, mit Blumen überstreut, ein Todtenkopf liegt; das Weisse seines Auges ist brandroth gefärbt. Ihm gegenüber sitzt Madame de Montespan als Bacchantin, in weissem, offenem Gewande und rothem Ueberwurf, mit Perlen und Blumen geschmückt, den einen Fuss über die Weltkugel ausgestreckt; in der rechten Hand

erhebt sie einen Pokal, in der linken hält sie einen goldnen Teller mit Seifenblasen. Zwischen beiden, hinter dem Tische, sieht man ihren Bruder, den Comte de Vivonne, der, dick wie ein Silen, trunken und nackt, eine Art Maccaroni zu verzehren beschäftigt ist. Sein Kopf ruht im Schoosse einer weiblichen Figur mit verbundenen Augen und Libellenflügeln, die ihm mit einem Fächer Kühlung zuweht; sie möchte als Personification der Wollust zu fassen sein. Neben der Montespan produciren sich allerlei andre allegorische Wesen. So zunächst, an ihrem Sitze lauernd, ein weibliches Ungethüm mit der Schellenkappe und einem, in viele Facetten geschliffenen Spiegel, — ohne Zweifel die Verleumdung. Dahinter steht die Dame Hochmuth, mit Pfauenfedern geschmückt, und Scepter und Krone in den Händen haltend; die Schmeichelei, welche Räucherwerk auf den Tisch setzt; eine dritte mythische Person, welche die Geige streicht u. s. w. Neben dem Könige endlich grinst ein hässlicher Satyr hervor, der eine Medaille in der Hand hält und mit einem Dolche nach derselben zielt; — mit dieser Figur hatte der Künstler die Absicht, seinen triumphirenden Genossen Lebrun zu bezeichnen. — Oben aber naht sich, von dunklen Wolken getragen, ein strafendes Gericht. Da sieht man einen Jüngling, der aus Augen und Mund Feuer sprüht, einen Krieger mit Schwert, Fackel und den Tafeln des Gesetzes, einen andern mit Pfeilen, den Winter, Todtenköpfe u. s. w. Unter der Wolke blitzt es bedeutend und eine Masse Gewürm fällt auf den König herab.

Es gewährt einen eigenen Eindruck, in einem Bilde, wie dem eben beschriebenen, das Ringen nach Hass und Zorn, und doch zugleich allen Mangel an Ausdruck entschiedener Leidenschaftlichkeit vor sich zu sehen; denn trotz jenes mannigfachen Apparates von Karikatur, Symbolik und Blitzen ist das ganze Bild ohne innerliches Leben, ohne Schärfe, ohne Humor. Man sieht nur einen nüchternen, grübelnden Verstand, aber keine Thatkraft, kein innerlich durchbrechendes Gefühl darin. Es ist, wie gesagt, charakteristisch für eine Zeit, da man die Kunst überhaupt selten in denjenigen Punkten zu fassen verstand, wo sie hervortreten muss, da die Kunst von Laune und Willkür abhing, und gekränkter Künstlerstolz wenigstens im Stillen sein Müthchen an dem verhassten Gegenstande zu kühlen benöthigt war. Man lächelt, wenn man den sonderbaren Fehdehandschuh betrachtet, den der Maler — freilich von einer sicheren Stätte aus — dem mächtigsten Fürsten seiner Zeit hinwarf.

Wie tief Werner durch jene Entlassung aus französischen Diensten gekränkt sein musste, lässt sich auch aus einigen Zügen abnehmen, die uns sein Schüler W. Stettler, der sich in Paris bei ihm aufhielt, über die Art und Weise seines Charakters mittheilt, und die für ihren Theil nicht minder beweisen, wie sehr man die Kunst in andern Dingen, als in der Kunst selbst suchte. „Seine Pinselstiele (so erzählt Stettler) waren von Silber, wie ich meinte nur zur Pracht; darum fragte ich ihn, ob die hölzernen nicht eben so gut wären. Er sprach nein; denn so kleine hölzerne Stiele seien ihm zu leicht." Und bei Gelegenheit einer Reise, die Werner nach Deutschland machte, berichtet derselbe: „Als nun Herr Werner in Gesellschaft ein paar guter Freunde verreiset und zu Schaffhausen angekommen, stunden die Thorwächter zur Wehr, sahen Herr Werner köstlich gekleidet vorherreiten, als ob die andern seine Diener wären. Die Wächter fragten ihn alsobald. wer er wäre? Herr Werner aber wollte sie keiner Antwort würdigen, oder vielmehr, er schämte sich seines Herkommens und

Handthierung; also dass die Wächter noch einmal fragten: ob er vielleicht ein welscher Edelmann sei? Als aber Herr Werner sahe, dass er gezwungen sei, sich zu offenbaren, sagte er, dass er ein Maler und Bürger von Bern sei; da liessen die Wächter alsbald ihre Hellepart sinken, und diesen welschen Edelmann fahren!"

So scheint es auch, dass Werner in Berlin eine ähnliche Rolle, wie Lebrun zu Paris, habe spielen wollen, was ihm freilich nicht sonderlich geglückt ist. Nicolai (im Anfang zu seiner Beschreibung von Berlin und Potsdam, S. 117 f.) hat hierüber das Nähere mitgetheilt. Die Schweizer Kunstschriftsteller wissen freilich Rühmlicheres von ihm zu erzählen und stellen es dar, als ob ihm in Berlin grosser Undank zu Theil geworden sei.

HANDBUCH DER GESCHICHTE DER MALEREI

von

CONSTANTIN D. GR. BIS AUF DIE NEUERE ZEIT.

Von

Dr. F. Kugler. Erster und zweiter Band; Berlin, 1837.

Zur Erinnerung an die erste Ausarbeitung dieses Werkes erlaube ich mir, hier, wo dasselbe sich meinen andern kunstgeschichtlichen Arbeiten anreiht, das Wesentliche aus dem Vorworte zum ersten Theil der ersten Auflage einzuschalten.

Vorwort.

Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuch einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches er selber lebhaft genug empfunden hat, als er zuerst — ohne weitere Anleitung — bemüht war, eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange der Malerei zu gewinnen. Es fehlt an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Unerfahrenen in die verschiedenen Haupt-Richtungen der Kunst und namentlich in die bedeutenden Untersuchungen der jüngsten Zeit einführt. Was demnach Anfangs zum eignen Studium zusammengetragen war, durch Anschauung der wichtigsten Werke der Malerei bereichert und gesichtet, dann zu kunstgeschichtlichen Vorträgen geordnet wurde, bietet sich hier dem nachsichtigen Urtheil des Kenners dar: auf selbständigen Werth macht dies Buch keinen Anspruch, es hat nur die Absicht, eine Brücke zu den werthvolleren Leistungen der Kunst-Literatur zu bilden. Möge es dem Verfasser gelungen sein, nur den nothwendigsten Anforderungen an einen solchen Plan zu genügen.

Dies Buch ist demnach wesentlich als eine Compilation zu betrachten. Der Standpunkt, von welchem aus die mannigfach vorhandenen Mittel benutzt worden sind, entspricht, soweit es in den Kräften des Verfassers lag, dem der neuesten Kritik, vornehmlich jener Behandlungsweise, welche zuerst in den Forschungen des Herrn v. Rumohr einen wissenschaftlichen Grund gewonnen hat. (Wo der Verfasser in einigen Einzelheiten von den Ansichten dieses Meisters der Kunstgeschichte abzuweichen genöthigt war, geschah es nur durch das unabweisliche Gefühl einer andern, vielleicht nicht unbegründeten Ueberzeugung.) Die Quellen, aus denen die Arbeit

zusammengestellt wurde, und in denen der Leser eine weitere Belehrung findet, sind der Hauptsache nach überall angegeben; auch ist dabei kein Anstand genommen, diese oder jene Stelle wörtlich aufzunehmen, da es nicht gerathen schien, das was einmal gut gesagt war, durch Umänderung zu verschlechtern. Manche Sätze, manche Worte sind jedoch nicht immer ausdrücklich als fremdes Eigenthum bezeichnet: die Anmerkungen hätten hiedurch eine unnöthige Breite gewonnen. Auch ohne das wird der kundige Leser dieselben leicht erkennen. Einzelnes dürfte hie und da als das Ergebniss eigener Anschauung von Seiten des Verfassers zu bemerken sein, namentlich im zweiten Theil bei den Betrachtungen über deutsche Kunst, welche in einigen Punkten näher kennen zu lernen, der Verfasser mehrfach Gelegenheit hatte.

Indess war, obschon das compilatorische Element im Ganzen und auch in den letztgenannten Beziehungen vorherrscht, die Absicht des Verfassers zugleich dahin gerichtet, soviel als möglich seine eigenthümliche Ansicht und Auffassungsweise zu bewahren. Vielleicht ist hiedurch manche Schroffheit, Einseitigkeit, oder — wenn man es gelinder bezeichnen will — manche Subjektivität im Urtheil erzeugt worden; vielleicht fühlt sich Mancher, der einer andern Auffassungsweise folgt, hiedurch mehrfach verletzt. Doch dürfte eine solche Einseitigkeit einen andern, unangenehmeren Mangel, der nur zu häufig bei Compilationen ähnlicher Art hervortritt, wiederum gut machen: den nemlich, dass dergleichen Arbeiten, charakterlos ihren verschiedenen Quellen folgend, auf der einen Seite dem romantischen, auf der andern dem classischen Elemente huldigen, hier in der Naivetät jugendlicher Epochen, dort bei der Regelrichtigkeit späterer Akademiker das einzige Heil finden. In solcher Behandlungsweise verliert der noch unerfahrene Leser leicht den Faden, der ihn durch das Labyrinth verschiedenartiger Kunstrichtungen hindurchführen sollte. Wo er es dagegen mit einer bestimmten Persönlichkeit zu thun und sich mit deren Sinnesweise vertraut gemacht hat, wird er ohne Mühe das fremde Urtheil in das eigne zu übersetzen im Stande sein. Wenigstens hat es der Verfasser bei ähnlichen Studien gern mit ausgesprochenen Persönlichkeiten zu thun gehabt; möge er in seinem eigenen Vorhaben nicht fehl gegangen sein.

Noch Manches mag der Subjektivität des Verfassers seine Entstehung verdanken, was diesem oder jenem Leser missfällig sein dürfte, z. B. die Inconsequenz in der Rechtschreibung der Namen. Der Verfasser konnte sich nicht enschliessen, gewisse Namen, an deren eigenthümlichen Klang sein Ohr sich von Jugend an gewöhnt hat und die in solcher Weise mit dem Bilde einzelner Künstler für ihn einmal verschwistert sind, in ihrer landesgemässen Form wiederherzustellen. Raffaele erscheint ihm unwillkürlich als eine fremde Person, während ihm mit Raphael zugleich das Bild der holdesten Anmuth emportaucht. Johann van Eyck, Hans Hemling sind ihm befreundet; während das niederländische Jan ihm bei diesen Künstlern nicht recht über die Lippen will. Indess ist das eine äusserliche Sache und wäre von anders Fühlenden leicht zu berichtigen. Schwieriger möchte es sein, die Charakteristik der Gruppen, in welche er die Geschichte der Malerei abgetheilt hat, überall genügend zu rechtfertigen. Der Mensch ist — Gott sei Dank! — keine Pflanze, dass er nach Blättern und Staubfäden in Classen zu rubriciren wäre; die Freiheit des Einzelnen spottet dieser philosophischen Ansicht und leicht sind die Ausnahmen häufiger als die Regeln. Aber zur Uebersicht eines Ganzen sind

einmal einzelne Unter-Abtheilungen nöthig, und so mag es denn immerhin gewagt sein.

Ueberhaupt musste es dem Verfasser mehr um, wenn auch nur flüchtige charakteristische Darstellungen zu thun sein, da nur diese, nicht aber Nomenclaturen und Aufzählung von Arbeiten, dem betrachtenden Geiste ein anschauliches Bild gewähren mögen. Die verschiedenen, bei den einzelnen Künstlern angeführten Arbeiten sollen sodann im Wesentlichen nur als Beispiele und Belege des Gesagten dienen. Der Verfasser hat sich dabei bemüht, jedesmal das Wichtigste und Zugänglichste zu nennen und insbesondere bei beweglichen Werken den Ort der gegenwärtigen Aufbewahrung (der durch die Bilderwanderungen seit den letzten funfzig Jahren so häufig verändert worden ist) zu bezeichnen. In dieser Beziehung leitete ihn noch eine Nebenabsicht. Es war der Wunsch des Verlegers, dem Buche zugleich den Charakter eines Reisehandbuches zu geben, welches auf das Wichtigere, was sich von Werken der Malerei an den verschiedenen Orten befindet, aufmerksam machen könne. Das Ortsverzeichniss am Schluss der beiden Bände ist vornehmlich für eine solche Benutzung des Buches ausgearbeitet. Vollständigkeit konnte hiebei natürlich nicht im Plane des Verfassers liegen; doch dürfte das Angegebene für denjenigen, der, vorläufig vielleicht, nicht tiefer einzudringen gewillt ist, schon hinreichend sein — wenigstens mehr, als die gewöhnlichen Geleitbücher der Reisenden. Der in der Kunstgeschichte Erfahrene weiss es auch ohne die Angaben des Verfassers, was er an den verschiedenen Orten zu suchen hat . , . .

BESCHREIBUNG UND GESCHICHTE

der

SCHLOSSKIRCHE ZU QUEDLINBURG

und

der in ihr vorhandenen Alterthümer.

Nebst

Nachrichten über die St. Wipertikirche bei Quedlinburg, die Kirche zu Kloster Gröningen, die Schlosskirche zu Gernrode, die Kirchen zu Frose, Drübeck, Huyseburg, Conradsburg etc.

Bearbeitet von Dr. E. F. Ranke und Dr. F. Kugler.

Berlin, 1838.

Die folgende Schrift war zum Besten einer Orgel-Reparatur in der Schlosskirche zu Quedlinburg von dem Prediger an derselben, Hrn. W. C. Fricke, herausgegeben. Mein Freund, Hr. Dr. E. F. Ranke (der bei der Herausgabe so eben aus seinem Verhältniss als Direktor des Gymnasiums zu Quedlinburg ausgeschieden war, um die Direktion des Gymnasiums zu Göttingen zu übernehmen, und der gegenwärtig die Direktion des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums zu Berlin und der mit letzterem verbundenen Anstalten führt) hat mir gestattet, seinen Antheil an dieser gemeinschaftlichen Arbeit hier mit aufzunehmen. Ich lasse zunächst das Wesentliche des von ihm unterzeichneten Vorworts folgen: —

„Nur weniger Worte bedarf es, um vorliegende kleine Schrift in das Publikum einzuführen.

Herr Pastor Fricke wusste, dass ich bei Untersuchungen über die Urgeschichte Quedlinburgs auch der Schlosskirche daselbst meine Aufmerksamkeit gewidmet und mich mit deren Geschichte beschäftigt hatte; er forderte mich schon vor längerer Zeit auf, was ich darüber gefunden zu haben glaubte, zum Besten der Kirche aufzuschreiben und dem Drucke zu übergeben. Von meinem Interesse an der Sache geleitet, erklärte ich mich sogleich dazu bereit und entwarf nach nochmaliger Durchforschung der Quellen und nach einigen Studien über die Baukunst des Mittelalters einen kleinen Aufsatz, welcher nur dazu bestimmt war, den Einwohnern Quedlin-

burgs die historische Bedeutung der Kirche zu zeigen und wenigstens einen Begriff von deren Bauart zu geben.

Allein zu einer solchen Arbeit gehört nicht blos gründliche Kenntniss der Quellen, aus denen sich Notizen über die Kirche schöpfen lassen, sondern auch eine durch genaue Studien gewonnene nähere Einsicht in die baulichen Verhältnisse des Mittelalters, welche von meinen bisherigen Beschäftigungen allzu fern lag.

In Uebereinstimmung mit dem Hrn. Pastor Fricke forderte ich daher Hrn. Prof. Kugler zu Berlin zur Theilnahme an der Untersuchung auf, der die Schlosskirche zu Quedlinburg schon selbst in Augenschein genommen und eine bestimmte Ansicht über den Bau derselben ausgesprochen hatte. Er schloss sich bereitwillig an, unterzog meine Arbeit einer sorgfältigen Prüfung und untersuchte die Kirche bei einem längern Aufenthalte in Neinstedt bei Quedlinburg (1836) von Neuem, so dass auch nicht der kleinste Theil des Gebäudes unbeachtet blieb.

Eine völlige Umwandlung meines Aufsatzes war die Folge davon; jetzt erst gewann er auch im artistischen Theil eine festere Grundlage und einen weiteren Umfang, indem Herr Prof. Kugler zu vergleichenden Untersuchungen über den Baustyl der benachbarten älteren Kirchen veranlasst ward und die eigenthümlichen Resultate derselben, welche, an sich schon nicht uninteressant, zugleich dem Hauptzweck des Aufsatzes förderlich entgegenkamen, darin mit aufnahm.

Auf diese Weise ist vorliegende kleine Schrift entstanden, deren historische Theile, so weit sie sich auf Quedlinburg und die Schlosskirche beziehen, ich zu vertreten habe, deren artistische Abschnitte aber Hrn. Prof. Kugler angehören.

So viele Schwierigkeiten auch die Natur der historischen Quellen dem Forschenden entgegenstellt, da sie nur dürftige, zusammenhangslose Nachrichten aus verschiedenen Zeiten und diese oft sogar in vieldeutigen Ausdrücken enthalten; so viel eindringende Kenntniss und Scharfsinn erfordert wird, um bei einem Kirchenbau die älteren und neueren Theile zu unterscheiden und aus dem Vorhandenen auf die erste Grundanlage und den nach und nach erfolgten weitern Ausbau der Gebäude zu schliessen; so wenig also anmaassende Versicherungen, die Wahrheit entdeckt zu haben, bei solchen Gegenständen am Orte sind: so dürfen wir doch mit Recht behaupten, dass nur wenige Kirchen aus dem zehnten Jahrhundert so viele Wege zur Erforschung des Wahren darbieten möchten, als die Schlosskirche zu Quedlinburg, und dass wir diese mit Sorgfalt aufgesucht und nach Kräften benutzt haben. Beides wird man den Verfassern gewiss gern zugestehen. . . .“

Quedlinburg, am 8. October 1837.

F. Ranke.

Vorbemerkung.

Auf dem Schlossberge zu Quedlinburg, über dem südlichen Felsabhange desselben, erhebt sich unter den vielfachen und verschiedenartigen Gebäuden der ehemaligen Abtei eine ehrwürdige alterthümliche Kirche,

welche rings die Fluren des Bodethales beherrscht und den malerischen Gruppen der Landschaft einen mannigfach bedeutsamen Mittelpunkt darbietet. Neun Jahrhunderte sind vorübergegangen, seit ihre Stätte zuerst von König Heinrich I. und dessen Gemahlin Mathilde, aus dem königlichen Stamme Wittekind's, mit frommem Sinne dem Herrn gewidmet ward, seit ihrem geheiligten Boden die irdischen Ueberreste des grossen Königs, und nachmals die seiner Gemahlin, zur sicheren Ruhe anvertraut wurden. Mehr als achthundert Jahre sind verflossen, seit der gegenwärtig vorhandene Bau der Kirche mit feierlichstem Glanz, im Beisein des Kaisers, der höchsten Fürsten und Prälaten des Reiches und unzählbarer Volksmenge, seine Weihe empfing. Mannigfache Schicksale freilich sind seitdem über die Kirche hingegangen, mannigfache Restaurationen sind, zu verschiedenen Zeiten, an ihr nöthig geworden; in ihren vorzüglichsten Theilen aber trägt sie noch immer das Gepräge jener frühesten Zeit der deutschen Kultur, giebt ihre Gestalt und Bildung noch immer ein klar vernehmbares Zeugniss von dem Sinn und der Gefühlsweise derer, über deren Gräbern das reiche Leben der Gegenwart erwachsen sollte. Grosse geschichtliche Erinnerungen knüpfen sich an sie, und nicht bloss das Interesse Quedlinburgs, dessen vornehmste Zierde sie ohne Bedenken genannt werden darf, scheint eine ausführliche Darstellung ihrer Beschaffenheit und Geschichte zu rechtfertigen, da sie ebenso für das Studium der mittelalterlichen Baukunst von Wichtigkeit, wie in allgemeiner Beziehung für den Deutschen ein Ort heiliger Erinnerungen ist.

Der Baustyl, welchen die Schlosskirche von Quedlinburg in den älteren Theilen ihrer Anlage zeigt, ist derjenige, in welchem überhaupt die ältesten christlichen Kirchen Deutschlands, wenigstens der überwiegenden Mehrzahl nach, aufgeführt worden sind. An sie reiht sich ein grösserer Cyklus anderweitiger Monumente an, aber sie muss als eins der vorzüglichsten Beispiele desselben betrachtet werden. Hierüber möge für diejenigen, welche nicht näher mit der Architektur-Geschichte des Mittelalters bekannt sind, Folgendes zur allgemeinen Verständigung dienen.

Die Vorbilder der gebräuchlichsten Kirchenanlagen im Mittelalter finden sich in den altchristlichen Basiliken vor, die eine Form des classischen Alterthums für ihre Zwecke adoptirt hatten, — eine Form, welche trotz der Mangelhaftigkeit des Einzelnen (denn sie bildete sich in den Zeiten des Verfalles der Kunst aus) doch etwas eigenthümlich Poetisches und Feierliches hat. Das oblonge Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes: über den Reihen der Säulen und den Halbkreisbögen, welche insgemein die Säulen verbinden, erheben sich die Seitenmauern des Schiffes; sie tragen eine flache Bretterdecke und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger; sie erscheinen als beigeordnet und dienen dazu, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesammtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise „Triumphbogen" genannt) vermittelt ist. Noch sind in Rom und in Ravenna zahlreiche Gebäude vorhanden, welche diesen Styl der ältest christlichen Kirche in seiner vollkommenen Reinheit zeigen. Im Verlauf der Jahrhunderte, etwa vom achten Jahrhundert ab, treten jedoch im italienischen Basilikenbau mannigfache Veränderungen ein: die Fenster

werden kleiner, die Säulen mit Pfeilern untermischt (zunächst nur, um besondre Abtheilungen des Innern bemerklich zu machen), der heilige Raum des Altares erweitert und durch eine grössere oder geringere Anzahl von Stufen über die anderen Theile der Kirche erhöht. Die Erweiterung, oder besser: Verlängerung dieses heiligen Raumes, geschah, seit man den Chor (den Aufenthalt der niederen Geistlichkeit), der früher im Schiff der Kirche gelegen war, jenseit des Altares verlegt hatte; die Erhöhung desselben hatte eines Theils den Zweck, dem Altare und dem Altardienst eine würdigere, feierlichere Erscheinung zu geben; anderen Theils erleichterte sie die Anlage weitläufiger Gruftkirchen, deren man von dieser Zeit ab zu mannigfachen mysteriösen Feierlichkeiten, besonders zu dem Gräber- und Reliquien-Dienst, bedurfte. Die Gruftkirchen wurden in der Regel durch Säulenstellungen, mit Kreuzgewölben überdeckt, gebildet. Dieser gesammte Basilikenbau in seiner späteren Ausbildung fand denn auch mannigfach ausserhalb Italiens Eingang, und in Deutschland sind es vornehmlich die dem Harz auf der Ost- und Nordseite benachbarten Gegenden, in denen sich zahlreiche Beispiele desselben vorfinden. Wie in der Gesammt-Anlage, so erkennt man an diesen auch in den architektonischen Details und den Ornamenten noch insgemein einen mehr oder minder deutlichen Nachklang antiker Bildungsweise.

Seit dem sechsten Jahrhundert, den Zeiten des Kaisers Justinian, hatte sich jedoch noch eine zweite Hauptform für die Anlage christlicher Kirchen ausgebildet, in welcher nicht ein Langraum, wie das Mittelschiff der Basilika, vorherrschte, sondern wo ein mittlerer Raum, dem sich die übrigen rings umher in verschiedner Weise unterordneten und der durch eine von Pfeilern getragene Kuppel überwölbt war, als der Kern und Mittelpunkt des Ganzen erscheint. Das erste bedeutendste Beispiel dieses Kuppelsystemes ist die Sophienkirche zu Constantinopel, und es hat sich dasselbe vorzugsweise in der griechischen Kirche ausgebildet und erhalten, daher es speziell als das neugriechische zu bezeichnen ist. Ausserhalb des oströmischen Kaiserthums finden sich nur vereinzelte Beispiele desselben, wie in Deutschland etwa nur der von Karl dem Grossen erbaute Münster zu Aachen und die im vorigen Jahrhundert abgerissene Marienkirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg (letztere ganz nach den einzelnen Bedingungen der neugriechischen Kirche angeordnet) zu erwähnen sein dürften.

Beide Systeme blieben jedoch nicht ohne gegenseitigen Einfluss. Zunächst zeigte sich derselbe wohl darin, dass man bei den nach einer Kreuzesform angelegten Basiliken, über der Durchschneidung des Querschiffes mit dem Mittelschiffe, ein Kuppelgewölbe anbrachte, wie eins der bedeutendsten Beispiele der Art an der Kathedrale von Pisa gefunden wird. Doch blieb man bei dieser nur äusserlichen Verbindung verschiedenartiger Elemente nicht stehen. Man bestrebte sich, das gesammte System des Gewölbebaues mit der Basilikenform zu verbinden und dem oberen Theile des Gebäudes eine würdigere Vollendung, als solche bei einer flachen Decke möglich ist, zu geben. Man überspannte zuerst die schmaleren Seitenschiffe, dann auch das Mittelschiff mit Kreuzgewölben und ward hiedurch freilich genöthigt, auch die tragenden und stützenden Gebäudetheile zu verändern. Kräftige Pfeiler traten somit vorherrschend an die Stelle der leichteren Säulen, Halbsäulen stiegen an den Pfeilern und Wänden empor, um als Träger der Gewölbgurte zu dienen; von der ursprünglichen Basilika blieb nur noch die Gesammt-Anlage des Gebäudes übrig. Mannigfach auch wagte

man es, bei diesen beträchtlichen Neuerungen, an die Stelle der Holzdecken in den bereits vorhandenen Basiliken Gewölbe einzusetzen, und die solide Bauart der Kirchen hat häufig bis auf unsre Tage diese Last getragen. In Deutschland sind es vornehmlich die Rheinufer, wo sich die zahlreichsten Beispiele dieser mit halbrunden Kreuzgewölben überspannten, mit Kuppeln über der Durchschneidung des Kreuzes versehenen Kirchen vorfinden: strenger und mächtiger am Mittelrhein, — namentlich die Dome zu Speyer, Worms und Mainz; — leichter, in weicheren Verhältnissen, in reicherer Dekoration (häufig auch ohne Kuppeln) am Niederrhein, besonders in Köln und der Umgegend dieser Stadt.

Im Detail machen sich hier die Formen der antiken Kunst (bis auf einzelne, in sich begründete Ausnahmen, wie z. B. die Bildung der Säulen-Basen) nicht mehr sonderlich bemerklich, und die Gliederungen erhalten im Allgemeinen eine Gestaltung und Zusammensetzung der Profile, welche dem Gesammt-Charakter der Architektur angemessen ist. Die Ornamente gewinnen ein ganz eigenthümliches Gepräge; ein wundersam phantastischer Sinn herrscht in ihnen vor, der sowohl in grösseren Zusammensetzungen derselben häufig fabelhafte Arabesken vorführt, als er auch überall die einzelnen Blätter und Ranken in eigen geschweiften und gewundenen Linien ausbildet. Man benennt diesen Styl der mittelalterlichen Architektur insgemein mit dem Namen des byzantinischen Styles, und wir werden im Folgenden, wo es sich um ganze Gebäude oder einzelne Formen der Art handelt, diesen Namen, als den zumeist gebräuchlichen, beibehalten, obschon er in sich, wie bekannt, keine eigentliche Begründung hat. (Auch anderweitig aufgekommene Benennungen, wie z. B. die des „lombardischen Styles," scheinen uns nicht hinlänglich begründet, und wir lassen es somit lieber beim Alten.) Aber wir unterscheiden den byzantinischen Styl bestimmt von jenem älteren Baustyl, welcher, wie bemerkt, einen wesentlich verschiedenen Charakter hat, und den wir einfach mit dem Namen des Basiliken-Styles bezeichnen wollen. Dass jedoch Uebergänge zwischen beiden vorkommen müssen, liegt in der Natur der Sache. Der byzantinische Baustyl erhielt sich in Deutschland bis in die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts, in welcher Zeit sodann der sogenannte gothische Baustyl als ein neues Element in die Kunst des Mittelalters hineintritt.

Für unser Interesse sind vornehmlich die dem Basiliken-Styl angehörigen Gebäude von Wichtigkeit. Zu ihnen gehört die Schlosskirche von Quedlinburg, und wie sie selbst, so dienen auch verschiedene andre Kirchen der nächsten Nachbarschaft dazu, die Eigenthümlichkeiten dieses Styles, wie sich derselbe in der früheren Zeit der deutschen Kunst ausgebildet hatte, näher erkennen zu lassen. Wir legen somit ausser der Beschreibung der Quedlinburger Kirche im Anhang die Beschreibungen noch einiger von diesen Kirchen vor, welche hiezu einige brauchbare Mittel an die Hand geben können. Doch beschränkt sich das Vorkommen dieses Styles nicht eben nur auf die nähere Umgegend; vielmehr findet sich weiter nördlich und nordwestlich noch eine namhafte Anzahl von Gebäuden der Art, welche gleichfalls zu weiteren Forschungen auffordern, und unter denen namentlich die Kirchen von Hildesheim von grosser Wichtigkeit für die ältere deutsche Architektur-Geschichte sein dürften. Ueberhaupt gehört dieser Baustyl, in Rücksicht auf seine vorherrschende Verbreitung, wesentlich den sächsischen Landen an, und deutet somit entschieden auf die Blüthe der Kultur, welche hier in den früheren Zeiten des Mittelalters gegründet ward, zurück. In

anderen Gegenden Deutschlands kommen ähnliche Gebäude ungleich seltener und eigentlich nur ausnahmsweise vor, wie z. B. die Kloster-Ruine von Paulinzelle im Thüringer Wald, die Jakobskirche zu Bamberg, die Schottenkirche zu Regensburg u. s. w.

Indem wir hier schliesslich einige allgemeine Eigenthümlichkeiten des Basiliken-Styles folgen lassen, behalten wir jedoch nur diejenigen Gebäude der Art im Auge, welche der nächsten Umgegend von Quedlinburg angehören. Ihre Grundanlage stimmt durchweg darin überein, dass sie an der östlichen Seite ein Querschiff, von der Höhe des Mittelschiffes, besitzen, dass die Durchschneidung beider durch vier grosse, auf Wandpfeilern ruhende Schwibbögen vermittelt wird, und dass der Raum vom Querschiff bis zu der grossen Altar-Nische insgemein die Grundform eines Quadrates (nur ausnahmsweise die eines länglichen Vierecks) hat. An den östlichen Wänden des Querschiffes sind in der Regel kleinere Altarnischen angebracht. Ist ein hoher Chor angeordnet, so begreift derselbe den ganzen östlichen Raum der Kirche mit Einschluss des Querschiffes; unter ihm erstreckt sich die Gruftkirche, welche mit kleinen Säulenstellungen ausgefüllt und mit Kreuzgewölben gedeckt ist. Die eigentliche Kirche selbst hat kein Gewölbe, sondern ist ursprünglich überall flach mit Brettern gedeckt. Alle Oeffnungen der Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt; ebenso die Bogenstellungen, welche das Mittelschiff der Kirche von den Seitenschiffen sondern. Diese Bogenstellungen werden durch Säulen, welche mit viereckigen Pfeilern abwechseln, getragen: entweder wechseln je zwei, oder je eine Säule mit einem Pfeiler (die letztere Einrichtung erscheint im Allgemeinen als die jüngere). Die Pfeiler der einzelnen Bogenstellung haben stets eine Entfernung von einander, welche der Breite des Mittelschiffes gleich ist, so dass sie dasselbe in einzelne quadratische Räume abtheilen; hienach wird, wenn zwei Säulen zwischen den Pfeilern stehen, die Bogenstellung enger, als wenn nur eine zwischen ihnen befindlich ist. — An der Westseite bildet sich bei den meisten dieser Gebäude eine Vorhalle, welche durch eine offene Bogenstellung mit dem Mittelschiff verbunden und über welcher eine Loge oder Empore angeordnet ist; letztere erscheint entweder durch eine reichgeschmückte Bogenstellung von dem inneren Raume des Mittelschiffes abgesondert, oder ganz offen und nur in der Höhe durch einen grossen Schwibbogen (den Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes vollkommen ähnlich) überwölbt. Diese merkwürdige Einrichtung ist bei einigen Gebäuden noch vorhanden, bei anderen die deutliche Spur, dass eine solche ursprünglich Statt gefunden hat. Die Thürme, welche sich gegenwärtig an dem Aeusseren der Westseite erheben, gehören sämmtlich nicht in die frühere Zeit des Basilikenbaues, und es ist die Frage, ob sie mit jener Einrichtung von Halle und Loge (die wenigstens bei den älteren Gebäuden die Breite der gesammten Kirche gehabt zu haben scheint) wohl zu verbinden waren. — Endlich kann man an diesen Gebäuden des Basilikenstyles zwei verschiedene Stadien der Entwickelung nachweisen, von denen die zweite eine reichere Ausbildung der architektonischen Anlage und einige, aber noch ganz vereinzelte Motive des byzantinischen Styles erkennen lässt; hierüber folgt das Nähere im Anhang.

Zu bemerken sind sodann noch einige besondere Veränderungen, die mit mehreren dieser Gebäude vorgenommen sind. Mehrfach nämlich findet sich (was jedoch auch in andern Gegenden Deutschlands häufig ist), dass

am westlichen Ende des Mittelschiffes, die ursprüngliche Anlage desselben aufhebend, eine zweite grosse Nische, wie zur Einrichtung eines zweiten Chores, angebaut ist; eine derselben (in der Kirche von Gernrode) scheint bereits in eine sehr frühe Zeit zu gehören. Auffallender aber ist es, dass man in einigen Kirchen kleine Kapellen eingebaut hat, welche ihrer Beschaffenheit nach nur zu Gruftkirchen bestimmt sein konnten: im einzelnen Falle (ebenfalls in Gernrode) sogar in einer Kirche, welche überdies schon eine Gruftkirche besass; so dass hieraus auf das grosse Bedürfniss nach mysteriösen Functionen zur Zeit dieser Einbauten geschlossen werden darf.

Diese allgemeinen Bemerkungen dürften hinreichen, um uns nun zu einer näheren Betrachtung der Schlosskirche von Quedlinburg anzuleiten, welche im Folgenden vorgelegt werden soll.

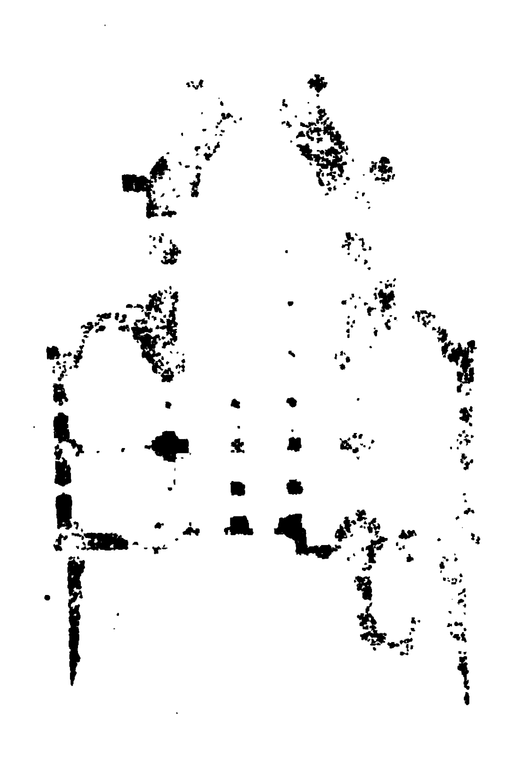
Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg.

Die Schlosskirche zu Quedlinburg ist eine ursprünglich flachgedeckte Basilika mit Querschiff und hohem Chor, welcher letztere den gesammten Raum des Querschiffes mit in sich begreift und durch das Gewölbe einer ausgedehnten Unterkirche, des sogenannten alten Münsters, getragen wird. Sie ist in jenem, zwar reichen, aber höchst alterthümlichen Style erbaut, welcher dem ältesten deutschen Basilikenbau eigen ist und welcher noch Nichts von den besonderen Eigenthümlichkeiten des sogenannten byzantinischen Styles trägt. Nur der Chor, bis zu seiner Berührung mit dem Querschiff, zeigt die Formen des gothischen Baustyles und giebt sich demnach als ein späterer Neubau zu erkennen; ausser diesem sind noch einige Umänderungen, welche der modernen Zeit angehören, von den alten Bautheilen auszuscheiden. Das Material, aus welchem das Gebäude der Schlosskirche aufgeführt ist, besteht aus dem ziemlich hartem Sandstein, der in der Nähe von Quedlinburg selbst gebrochen wird; vermuthlich rührt es aus dem sehr alten Bruch am „Steinholze“ her, der noch jetzt einen Reichthum von Steinen enthält. Die folgende Beschreibung der einzelnen Theile möge dazu dienen, ein näheres Bild des merkwürdigen Gebäudes zu entfalten.

1) Das Innere der Unterkirche oder des alten Münsters.

(Vergl. den beiliegenden Grundriss der Unterkirche.)

Die Grundrissform der Unterkirche bestimmt sich durch die darüber befindlichen oder befindlich gewesenen Räume der Oberkirche; sie entspricht vollkommen dem ursprünglichen Chor und Querschiff der letzteren. Die grosse Altarnische, am östlichen Ende des Hauptraums, hat dieselbe Ausdehnung, welche der Altarnische des Chors in der Oberkirche — analog allen erhaltenen Gebäuden eines verwandten Styles — angemessen sein musste, ehe dieselbe durch den gothischen Neubau des Chors vernichtet ward; die kleineren Altarnischen an dem südlichen und dem nördlichen



Schloss K...

I. Ka...

ürgliche Anlage des ... Vorzüglicher aber ist ... welche ... bemerkt sein konnten: im einzelnen ... welche ... grosse Bedürfniss ... werden ... um ... von Quedlinburg ... zu ... sei.

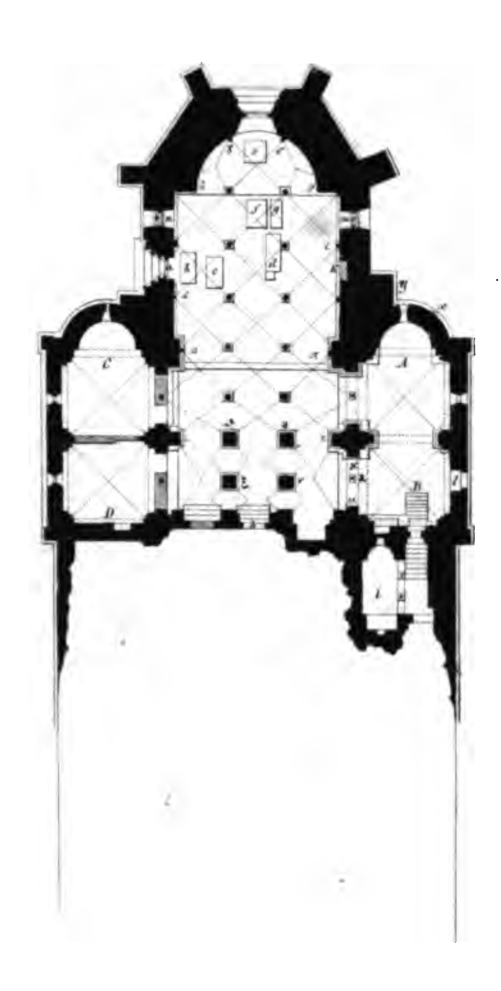
... Schlosskirche zu Quedlinburg.

... Quedlinburg ist eine ... Chor, welcher ... sich begrenzt und ... das Gewölbe eines ... sogenannten ... aber höchst ... Style ... Basilikenbau ... ist und welcher noch ... Eigenthümlichkeiten des sogenannten byzanti- ... Chor, bis zu seiner Berührung mit dem ... des gothischen Baustyles und giebt sich ... zu erkennen: ausser diesem sind noch ... der modernen Zeit angehören, von den alten Bau- ... Das Material, aus welchem das Gebäude der ... ist ... aus dem ziemlich harten Sandstein, der ... gebrochen wird: vermuthlich rührt es aus dem ... her, der noch jetzt einen Reichthum von ... Beschreibung der einzelnen Theile möge ... Gebäudes zu entfalten.

1) Das Innere der ... oder des alten Münsters.

(Vergl. den ... Grundriss der Unterkirche.)

Die Grundrissform der Unterkirche bestimmt sich durch die darüber ... oder befindlich gewesenen Räume der Oberkirche; sie ent- spricht vollkommen ... ursprünglichen Chor und Querschiff der letzteren. Die gros... am östlichen Ende des Hauptraums, hat dieselbe Ausdehnung ... Chornische des Chors in der Oberkirche — analog ... eines verwandten Styles — angemessen sein musste, ... gothischen Neubau des Chors ... ward; ... zu dem südlichen und dem nördlichen ...

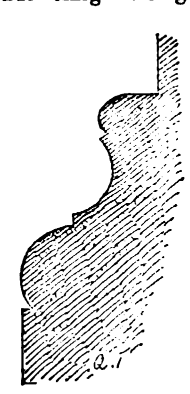


Schloss-Kirche zu Quedlinburg.

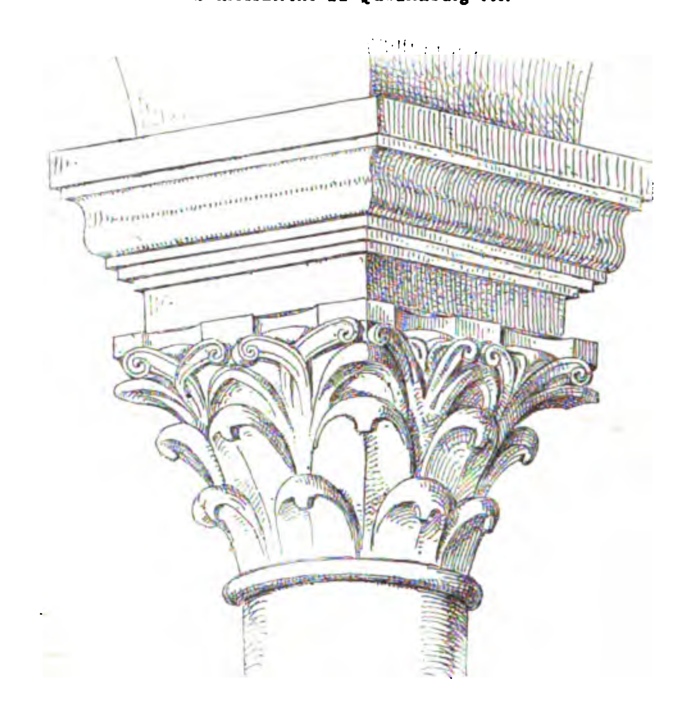
F. Kugler

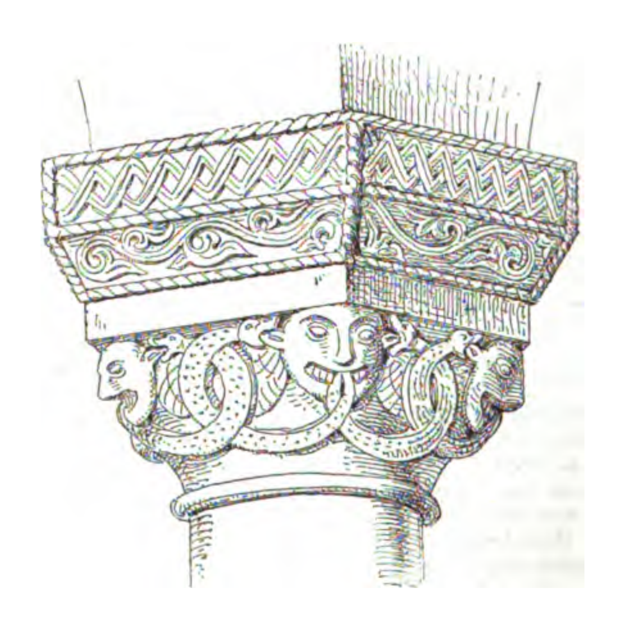
Ausbau (A B und C D) entsprechen noch gegenwärtig genau den Altarnischen des Querschiffes der Oberkirche. Der Hauptraum der Unterkirche wird durch eine doppelte Säulenstellung ausgefüllt, welcher entsprechend Halbsäulen in der Altarnische und an den Seitenwänden angeordnet sind und denen sich, gegen das westliche Ende hin, einige viereckige Pfeiler zugesellen. Eine Stufe erhebt den Raum der Altarnische; zwei Stufen, die Mitte der Unterkirche durchschneidend, trennen den, dem eigentlichen Gottesdienste gewidmeten Raum von dem minder heiligen Vorraume, sowie wiederum die Ausbauten auf der Süd- und Nordseite durch eine Stufe erhöht sind. Die Zugänge zu diesen Ausbauten werden durch Bogenstellungen von starken Pfeilermassen und Säulen vermittelt. Einfache Kreuzgewölbe, ohne Gurtbögen und Rippen, bedecken die Räume der Unterkirche. Das zierliche Portal (a), welches gegenwärtig vom Schlosshofe in die Unterkirche hineinführt, hat seine Gestalt zur Zeit des gothischen Ueberbaues erhalten; eben so die beiden flachgewölbten Fenster mit gothischem Stabwerk (m und n), welche zu den Seiten der Altarnische befindlich sind. Sie sind in späterer Zeit vermauert worden, so wie auch das kreisrunde Fenster in der Altarnische selbst, welches der ursprünglichen Anlage anzugehören scheint. Jenem gothischen Portale gegenüber (bei k) sieht man die Spuren einer älteren, im Halbkreisbogen überwölbten Thür, welche bereits zur Zeit des gothischen Umbaues vermauert, und von der es nicht zu bestimmen ist, ob sie in's Freie, oder in anstossende Gebäude des Stiftes geführt hat.

Das vorzüglichste Interesse erwecken die in der Unterkirche befindlichen Säulen und Halbsäulen. Ihre Schäfte sind der Mehrzahl nach rund, nur einige wenige achteckig. Ihre Basen sind von attischer Form, so zwar, dass der untere Pfühl bedeutend stärker ist, als der obere, im Allgemeinen jedoch von einem guten Verhältniss und von einem lebendigen Schwunge in den Linien des Profiles. Die Kapitäle sind sehr mannigfaltig gebildet, grösseren Theils mit einem Blätterschmuck nach Art des korinthischen Kapitäles, nur wenige von der bekannten Form des unten abgerundeten Würfels und mit verschiedenem Ornament versehen, eins mit sorgfältig gearbeiteten Adlern, ein andres auf phantastische Weise mit Masken und Schlangen geschmückt. Ueber den Kapitälen ruht ein reiches Gesims (zur Unterlage der Kreuzgewölbe), welches wiederum zumeist aus mannigfach wechselnden Gliedern zusammengesetzt und unstreitig als eine Erinnerung an das antike (horizontale) Gebälk, dessen Gesimse hier im engen Raume zusammengezogen erscheinen, zu betrachten ist. Als Hauptform findet sich unter den Gliedern dieser Gesimse ein stark ausgebauchtes Karnies oder eine Hohlkehle mit gereiftem Stabe; eine starke Platte krönt überall das Ganze. In mehreren Fällen jedoch ist die Composition dieser Glieder einfacher gehalten und besteht nur aus einer Platte und schräger Schmiege, wird dann aber durch reicheres Blätterornament wiederum mehr belebt. Die Sculptur des Ornamentes an den Kapitälen und Deckgesimsen ist in verschiedener Art durchgeführt, — eines Theils nämlich in jener einfachsten, uranfänglichsten Weise, welche kaum anders, als eine sculptirte Zeichnung zu bezeichnen sein dürfte, indem die



Basis der Säulen.







Deckgesimse der Säulenkapitäle

(überdies noch unsichern und schwunglosen) Linien derselben nur durch abgeschrägte Vertiefungen und Erhöhungen dargestellt und somit keine eigentlichen Reliefbildungen hervorgebracht werden; — andern Theils aber sind sie nach den Gesetzen einer wirklichen, mehr oder minder vollkommenen Plastik ausgemeisselt. In letzterem Betracht sind vornehmlich jene korinthisirenden Blätterkapitäle merkwürdig. Abgesehen von den Voluten dieser Kapitäle, welche theils kleiner, nach Art der wirklich korinthischen, theils grösser, etwa nach Art der römischen Kapitäle gehalten sind, zeigen ihre Blätter zumeist eine einfache, breite Form, mit einem Zapfen am oberen Ende, so dass sie ungefähr der Gestalt unserer Dachziegel zu vergleichen sein dürften. Doch scheint es, dass diese rohe Bildung zur Ausführung eines anderweitigen, reicheren Schmuckes bestimmt war. Wenigstens sieht man an den Kapitälen zweier Halbsäulen (Grundriss, α und β) in einem jeden dieser grösseren Blätter, auf vertieftem Grunde, wiederum eine, wenn auch nicht vollkommen genaue, so doch feine und saubere Blättersculptur ausgearbeitet und auch jene Zapfen zu einem feinen Blattwerk ausgemeisselt, so dass hiedurch eine gewisse Aehnlichkeit mit denjenigen ägyptischen Kapitälen entsteht, in welchen sich auf den grossen Lotosblättern ein feineres Laubwerk hinzieht. An dem einen dieser Kapitäle aber (Säule α) bewahrt eins der Blätter noch jene oben beschriebene rohere Form, auf welcher sich nur erst die Zeichnung des feineren Blätterschmuckes leicht eingeritzt vorfindet. Dass überhaupt die Arbeit an den Kapitälen der Unterkirche nicht gänzlich vollendet worden, geht noch aus einigen andern Umständen hervor: an dem Kapitäl der Halbsäule δ gewahrt man an den roh geformten Blättern noch die deutlichen Spuren der Meisselschläge; und ebenso zeigt es sich an dem, mit einfacher Bandverschlingung versehenen Würfelkapitäl der Halbsäule ε (und zwar an den Füllungen der unteren Ecken) auf die augenscheinlichste Weise, dass eine angefangene Arbeit unterbrochen wurde. Endlich ist noch der auffallende Umstand zu bemerken, dass die Blätterornamente an den Deckgesimsen der Halbsäulen γ und β einen so vollendeten Schwung der Zeichnung, eine so feine Ausbildung des Reliefs erkennen lassen, wie dergleichen an keinem Theil der in Rede stehenden Architektur vorkommt, ohne dass jedoch der Anschein vorhanden ist, dass diese Stücke später eingefügt seien, und ohne dass die verschiedenartig rohere Arbeit der übrigen Theile nur als die Anlage zu ähnlich vollendeter Ausführung irgend betrachtet werden darf. Ohne Zweifel hat man dies als den in späterer Zeit unternommenen Versuch einer Ueberarbeitung zu betrachten. — Bei den Viertelsäulen, welche in den Winkeln

des nördlichen und südlichen Ausbaues (A B und C D) vorhanden sind, bemerkt man eine ähnliche Ausbildung des Details, wie bei den ebenbesprochenen Säulen und Halbsäulen, so jedoch, dass hier in den Kapitälen jene einfachere Bildungsweise (einer nur sculptirten Zeichnung) durchweg vorherrscht.

Beträchtlich verschieden von der Detail-Bildung der gesammten so eben besprochenen Anlage und als das Zeugniss eines späteren Umbaues erscheint der Pfeilerbau im Westen der Unterkirche, zunächst die Reihe der beiden freistehenden Pfeiler η und ϑ und der Halbpfeiler ζ und ι, soweit letztere an die grösseren Pfeilermassen, welche die Ausbauten von dem Hauptraume absondern, angelehnt sind. Nicht nur verräth das Kämpfergesims dieser Pfeiler eine wesentlich verschiedene Formation, indem es nur aus Viertelstäben und Plättchen zusammengesetzt ist, und diese sowohl in der Bildung als vornehmlich in der Ausführung höchst nachlässig behandelt sind; auch der Stein ist hier von andrer Beschaffenheit (ein schlechter, weicher Sandstein, während an den übrigen Theilen durchweg ein Sandstein von trefflicher Textur gefunden wird), und die beiden Halbpfeiler ζ und ι sind an die erwähnten grösseren Pfeilermassen, wie sich aus den Fugen der Steine aufs deutlichste ergiebt, nur angelehnt, nicht mit ihnen in durchgeführtem Verbande, so dass sie keinesfalls zu der ursprünglichen Anlage gehören können. Dasselbe Kämpfergesims ist auch bei der Bogenstellung $\varkappa$ λ μ fortgesetzt, so dass auch diese als ein späterer Umbau erscheint. (Ueber die entsprechende Bogenstellung auf der Nordseite ist kein Urtheil abzugeben, da diese, wie aus dem Grundriss ersichtlich, in moderner Zeit vermauert ist, um aus dem gesammten nördlichen Ausbau, C D, zwei verschlossene Gemächer zu gewinnen.) Die Säule λ unterscheidet sich ebenfalls von den übrigen Säulen der Unterkirche; ihr Kapitäl, von einer gänzlich abweichenden Form, entspricht jenen Säulen, welche man im Schiff der Krypta der St. Wipertikirche bei Quedlinburg findet [vergl. unten] [1]), und ihre Basis hat ein ungleich höheres Verhältniss der Kehle, als es an den übrigen Säulen dieses Raumes der Fall ist. Uebrigens gehört dieser Umbau, wie sich mit Bestimmtheit aus der Formation des besprochenen Kämpfergesimses ergiebt, noch in die Periode des sogenannten byzantinischen Baustyles. — Als ein noch späterer, vielleicht erst in moderner Zeit hinzugefügter Zusatz erscheinen die beiden noch ungleich roheren Pfeiler ν und ξ, und mit ihnen gleichzeitig das schlechte Kappengewölbe, welches diesen westlichen Theil der Unterkirche bedeckt.



In der östlichen Hälfte der Unterkirche, gegen den heiligeren Raum des Altares hin, sieht man verschiedene Spuren einer reichen Malerei, mit welcher hier die Gewölbe geschmückt waren. Sie scheinen an sich schon

[1]) Hieraus ist jedoch nicht der etwaige Beweis zu entnehmen, dass der Bau der Krypta der St. Wipertikirche mit dem Umbau, welcher in der Unterkirche des Stiftes Statt gefunden, gleichzeitig sein müsse. Es kann im Gegentheil sehr wohl möglich sein, dass man für die in Rede stehende Säule (λ) ein älteres Kapitäl benutzt habe, was hier in der That der wiederum härtere Stein, daraus dasselbe gearbeitet ist, sehr wahrscheinlich macht.



mannigfach beschädigt gewesen zu sein, und sind nachmals durch darüber gestrichene weisse Tünche verdeckt worden. Doch schimmern an einigen Stellen noch die Farben der heiligen Gestalten durch die Tünche hervor; und an andern Stellen, wo die Tünche wieder abgefallen ist, sieht man grosse Theile der zwar blassen, aber deutlich erkennbaren Unterzeichnung, zum Theil sogar in dieser die Reste reichcomponirter historischer Darstellungen (vermuthlich aus der Apokalypse oder Aehnliches). Der Styl dieser Zeichnungen ist in byzantinischer Weise, zwar streng, doch edel und grossartig gehalten, etwa in der Art, wie wir die schöne Entwickelung dieses Styles um den Schluss des zwölften Jahrhunderts aus anderweitigen Monumenten (deren namentlich auch der Zitter der Schlosskirche sehr wichtige bewahrt) kennen lernen.

Vor dem Altar und vor jener Stufe, welche den Raum der Altar-Nische erhöht, sieht man zwei Gräber. Südlich das Grab König Heinrich's I. (g), dessen Platte von Marmor, aber an einer Seite zerbrochen und in den Brüchen mit Gypskalk ausgefüllt ist; sie ruht nicht auf dem Boden, sondern ist in eine eichene Bohle eingefasst, welche durch vier kurze Pfosten getragen wird, die ebenfalls auf einer dicken eichenen Bohle stehen, welche das Grab deckt. Daneben nördlich (f) ist, nach gewöhnlicher (aber unhaltbarer) Angabe, das Grab der Königin Mathilde, der Gemahlin Heinrich's, dieses durch einen einfachen gewöhnlichen Sandstein gedeckt, der unmittelbar auf dem Boden aufliegt. Hinter diesen beiden Gräbern liegt ein dem letzterwähnten ähnlicher Grabstein (d), welcher angeblich das Grab der Aebtissin Mathilde, der Tochter Otto's des Ersten, bezeichnet. An dem Ende des letztgenannten bemerkt man noch eine kleine viereckige Erhöhung, welche gegenwärtig als das Grab des Hündchens Quedel benannt zu werden pflegt, das nach einer Sage der Stadt ihren Namen verschafft haben soll. Zwei andre Grabsteine (b und c) liegen zunächst vor der Eingangsthür.

In dem südlichen Ausbau (A B) befindet sich eine Thür (l), welche früher auf eine freie Plattform hinausgeführt hat, wie sich aus den vollständigen und auf eine freie Ansicht berechneten Basamenten, die hier die Aussenwand der Kirche schmücken, deutlich ergiebt; gegenwärtig führt diese Thür in einen später angebauten Bodenraum. Bei B beginnt eine ziemlich beschädigte Treppe, welche in die sogenannte Marterkammer (jetzt dem Anscheine nach nichts als zwei nebeneinander befindliche Kellerräume) hinabführt. Zur Seite dieser Treppe ist aber noch



Aus der Busskapelle.

ein kleines höchst interessantes, kapellen-artiges Gemach (i), welches an der Ostseite eine eigene kleine Altar-Nische hat und mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist. Der Zugang zu demselben wird durch eine offene Bogenstellung von kleinen Zwergsäulen gebildet, deren Kapitäle eine, im Mittelalter sehr seltene Form zeigen. Sie haben nämlich vollständige ionische Voluten, nur nicht (wie es bei der Antike der Fall ist) nach oben hinaus, sondern nach unten gewunden und durch einen einfachen Blattschmuck verbunden. Das Deckglied dieser Kapitäle, von schräger Form, ist beträchtlich hoch und weit vorgekragt, um der Stärke des Bogens, den es zu tragen hat, angemessen zu sein; es ist ebenfalls mit einem flachen Blätterschmuck versehen. Man hält dies Gemach für eine Busskapelle; einige auch für den Ort, in welchem der Bischof Bernhard von Halberstadt eine Zeit lang gefangen sass, als er die Stiftung des Erz-Bisthums Magdeburg nicht gestatten wollte[1]). Am Ausgange der Treppe endlich, vor dem Eintritt in die Marterkammer, ist eine Oeffnung in der gegenüberstehenden Mauer, in welcher man Gebeine gefunden hat, die man für die Reste einer eingemauerten Nonne halten zu dürfen glaubte.

2) Das Innere der Oberkirche.

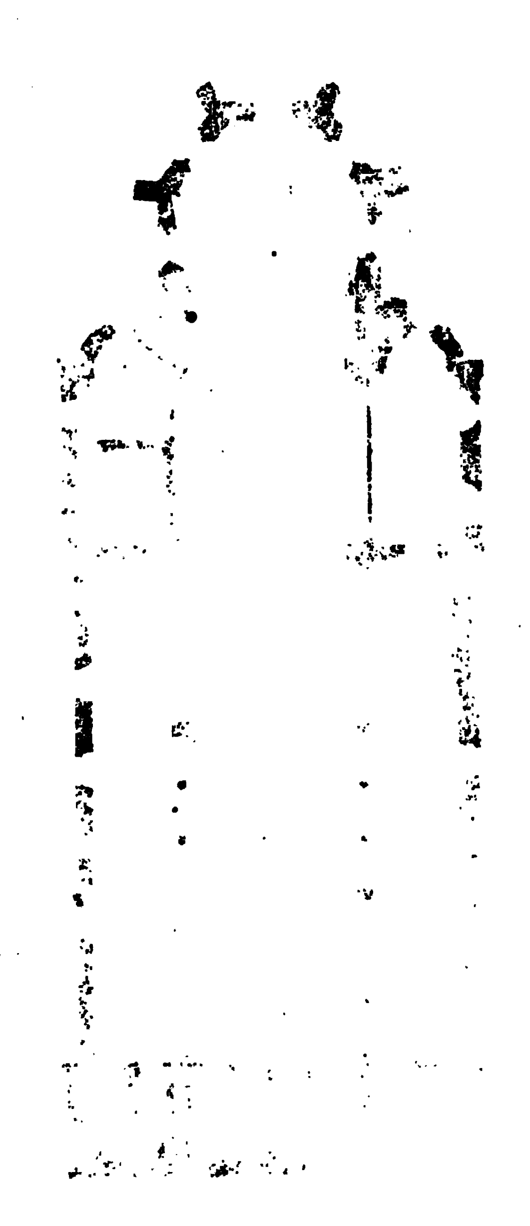
(Vergl. den beiliegenden Grundriss der Oberkirche.)

Dasselbe zerfällt, wie bereits bemerkt, in die beiden Räume des Schiffes und des über der Unterkirche ruhenden hohen Chores, welcher das Querschiff mit in sich einschliesst. An der Westseite der Kirche schliesst sich der Thurm und der daneben befindliche, gegenwärtig abgesonderte Raum dem Schiffe an.

Das Schiff wird durch zwei Bogenstellungen, in welchen je zwei Säulen von bedeutender Dimension mit einem viereckigen Pfeiler wechseln, in die Räume des Mittelschiffes und der Seitenschiffe gesondert. Diese Einrichtung, in welcher vornehmlich die grossartige Schönheit des Basiliken-Baues beruht, tritt gegenwärtig nicht mehr klar vor die Augen des Beschauers, indem die gesammte Bogenstellung durch die, nach Annahme der Reformation angeordnete Einrichtung der Priechen oder Emporen auf eine höchst unschöne und allen würdigeren Eindruck vernichtende Weise verbaut ist. Auch hat dieser Einbau den Säulen und Pfeilern selbst beträchtlichen Schaden zugefügt, indem die Deckgesimse derselben bei dieser Gelegenheit durchweg vertilgt, die Kapitäle mannigfach verletzt oder mit Kalk oder Stuck verschmiert worden sind. Zwei von den Säulen (l und m) wurden dabei sogar ihres gesammten Obertheiles beraubt[2]) und der Bogen über ihnen erweitert, um den an ihrer Stelle aufgeführten Zimmern der Aebtissin und Priorin eine bequeme Ausbreitung zu verstatten. Die Ka-

[1]) Winnigstädt's Halberstädt. Chronik bei Abel, S. 268: „Darum ward der Kaiser unmuths über ihn, liess ihn zu Quedlinburg ins Gefängniss setzen, in ein Gewölbe, da itzt eine Kapelle ist, und heisst noch S. Nicolai in vinculis, unter der Treppen in der Schlosskirche, darinnen sass er beinahe ein Jahr." Vergl. Fritsch, I, S. 70 ff. Hauptquelle der Erzählung ist Chron. Halb. bei Leibn. II, p. 115.

[2]) Die Kapitäle derselben sind vielleicht erhalten worden. Wenigstens sieht man am Fusse des Schlossberges, vor dem Hause, in welchem Klopstock geboren wurde, zwei umgestürzte Kapitäle von ähnlichem Style und einer, wie es scheint,



[illegible] Gemeinde [illegible]
[illegible] wird durch [illegible]
[illegible] haben [illegible]
[illegible] Malerei [illegible]
[illegible] Bemalung [illegible]
[illegible] die [illegible] des [illegible]
[illegible] Tempelhallen [illegible]
[illegible]

[illegible] Kirche.

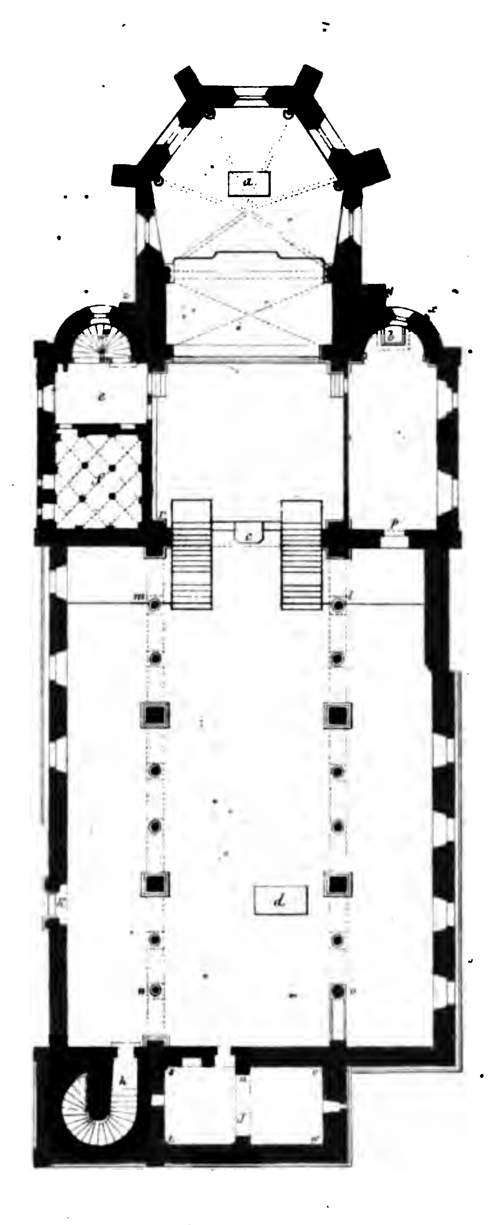
(Vergl. [illegible] den Grundriss [illegible])

[illegible] bereits bemerkt, in die beiden Räume [illegible]
[illegible] An der Westseite [illegible]
[illegible] gegenwärtig [illegible]

[illegible] einem [illegible]
[illegible] und der [illegible]
[illegible] die grossartige [illegible]
[illegible] gegenwärtig nicht mehr [illegible] die Augen [illegible]
[illegible] Darstellung [illegible]
[illegible] der Priester [illegible]
[illegible] Auf [illegible] an den Seiten [illegible]
[illegible] die [illegible]
[illegible] Zwei [illegible]
[illegible] aufgeführten Zu [illegible]
[illegible] und Pr [illegible]

[illegible] Kl. Abt. [illegible]
[illegible] Kapelle ist, [illegible]
Vergl. [illegible]

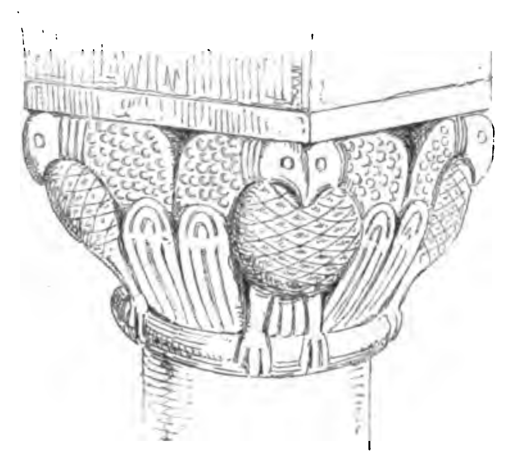
[illegible] Kirchen [illegible] welche [illegible]
[illegible]



Schloss-Kirche zu Quedlinburg.

Oberkirche

pitäle der Säulen scheinen grösseren Theils, wie aus einigen erhaltenen und aus den Spuren an andern geschlossen werden darf, mit je vier grossen Adlern verziert gewesen zu sein. Eins dieser Kapitäle ist an seinem unteren Theile mit Blattwerk geschmückt, und hat darüber vier kleinere Vögel auf den Ecken und noch kleinere zwischen diesen. Die Kapitäle der beiden, am westlichen Ende des Schiffes stehenden Säulen (Grundriss, n und o) sind von der Form eines unten abgerundeten Würfels und theils mit den, in flachem Relief gearbeiteten Figuren vierfüssiger Thiere, theils mit ornamentistischem Zierrat und fabelhaften Menschenköpfen verziert. (Der achteckige Schaft der einen dieser Säulen, o, erscheint als Restauration späterer Zeit.) Die technische Ausführung der Kapitäle steht etwa mit den einfacheren Bildungen der Unterkirche auf gleicher Stufe, nur erscheinen sie noch um ein Bedeutendes roher. Letzteres könnte jedoch zum Theil dem grösseren Maassstabe, in welchem sie ausgeführt sind, zuzuschreiben sein; denn ohne Zweifel besassen die Steinmetzen — wie ein verwandtes Verhältniss in der Malerei jener frühen Jahrhunderte ganz allgemein gefunden wird — nur ein bestimmtes Schema für die Arbeit, welches bei kleineren Maassen den Gegenstand natürlich sauberer, bei grösseren Maassen schwerfälliger erscheinen lassen musste. — Die Basen der Säulen sind, wie bei der Unterkirche, von attischer Form, doch ebenfalls minder angenehm gebildet, indem bei ihnen die Kehle im Verhältniss zu den beiden Pfühlen ein beträchtlich überwiegendes Höhenverhältniss hat. Die Pfeiler dagegen (deren Deckgesimse, wie die der Säulen, gegenwärtig nicht mehr vorhanden sind) haben attische Basen von einer ungleich reineren Form.





Säulenbasis.

Ueber den eben besprochenen Bogenstellungen erheben sich sodann die Wände des Mittelschiffes, in welchen sich die Fenster befinden, die dem letzteren das Licht zuertheilen. Unter den Fenstern läuft ein Gesims, als Fortsetzung des

ähnlichen Dimension, welche den hölzernen Säulen des Altanes zur Basis dienen. Vielleicht gehören diese den in Rede stehenden Säulen an. — Noch ein andres merkwürdiges Säulenkapitäl fand sich auf dem Boden der Schlosskirche; dies enthält eine, zwar rohe und mit der Technik der übrigen ältesten Bautheile der Kirche übereinstimmende, aber vollständige Nachahmung der antik-ionischen Ordnung, sogar mit dem Eierstabe unter den Schnecken, — ein Umstand, der diesem Architektur-Fragment einen in seiner Art einzigen Werth für die älteste deutsche Baugeschichte geben dürfte.


Pfeilerbasis.

Kämpfergesimses der Pfeiler im Kreuz der Kirche, hin. Es hat dieselbe Form wie dieses: Platte und schräge Schmiege, nur minder ausladend, und war ohne Zweifel, gleich jenem, mit eingemeisselten Verzierungen versehen, die gegenwärtig verschmiert sein dürften. Die Fenster selbst sind die der alten Anlage, im Halbkreisbogen überwölbt und ursprünglich mit einer gegliederten Einfassung versehen. Diese Einfassung besteht, wo sie erhalten ist, ebenso wie im Aeusseren des Mittelschiffes (vergl. unten), aus einer, in eine vertiefte Ecke eingelassenen Säule, die in gleicher Form auch am Bogen umhergeführt ist. An den meisten Stellen ist diese ursprüngliche Einfassung auf eine rohe Weise umgeändert oder vielmehr, wie es scheint, mit Kalk verschmiert, indem überall noch die Spuren der Basen jener Säulen wahrzunehmen sind.

Gegenwärtig ist das Mittelschiff mit einer flachgewölbten Bretterdecke versehen. Im Boden desselben, welcher gegenwärtig zumeist von Kirchenstühlen bedeckt ist, führt (bei d) eine Treppe in die sogenannte Fürstengruft hinab. [1])

Die Wand des südlichen Seitenschiffes ist ein Neubau aus neuerer Zeit. Es befindet sich an ihr eine Inschrift auf eherner Tafel, des Inhalts, dass die Mauer wegen schlechtgelegten Grundes im Jahr 1708 den Einsturz gedroht habe, und darum völlig neu gebaut worden sei [2]). — Die Wand des nördlichen Seitenschiffes ist die des alten Baues; aber die in derselben befindlichen Fenster sind ebenfalls in neuerer Zeit erweitert worden. — An den alten Querwänden, welche auf der östlichen Seite beide Seitenschiffe von der Unterkirche trennen, bemerkt man die Spuren vermauerter, im Halbkreisbogen überwölbter Thüren, durch die sie ursprünglich mit der Unterkirche verbunden waren.

An den Wänden der Kirche finden sich Leichensteine angelehnt, welche mehreren älteren Aebtissinnen angehören. In artistischer Beziehung ist vornehmlich der älteste derselben, der der Aebtissin Agnes, Tochter des Markgrafen Conrad von Meissen (st. 1203), merkwürdig. Er steht in dem südlichen Seitenschiff, nach dem Chore zu, aufgerichtet und zeigt die Gestalt dieser Aebtissin in ihrer geistlichen Tracht, die in einem, zwar einfach strengen byzantinischen Style, jedoch ohne das manieristisch Trockne desselben, vielmehr zugleich in einer edlen und würdigen Weise ausgeführt ist. Das Gesicht vornehmlich lässt bereits ein feines Formengefühl erkennen, und namentlich ist hier die Augenpartie in löblicher Weise gearbeitet, die Nase leider beschädigt. Der Grabstein führt folgende Umschrift:

Spiritus Agnetis teneat loca certa quietis,
Nil perhorrescat, placida sed pace quiescat.

Er reiht sich somit den, aus der Periode der Aebtissin Agnes herstammenden

[1]) Die Fürstengruft ist ein unter der bekannten Pröpstin, Gräfin Aurora Königsmark (gest. 1728) erbautes Grabgewölbe. Die in derselben beigesetzten Leichen sind unverwest erhalten. Jn dem Mumien-Antlitz der Erbauerin erkennt man noch heute die einst hochgefeierte Schönheit.

[2]) „Sub regimine — dominae Mariae Aurorae Koenigsmark — murus hic ob fundamentum olim male jactum admodum ruinosus, dirutus et fundamento posito — denuo exstructus. 1711."

Kunstwerken an, von denen weiter unten die Rede sein wird, und in denen sich der Schwung einer eigenthümlich lebendigen und für die allgemeine deutsche Kulturgeschichte sehr beachtenswerthen Kunstblüthe zu erkennen giebt.

Aus dem Mittelschiff führen zwei Treppen von bedeutender Höhe zu dem hohen Chore empor. Zwischen ihnen befindet sich eine, noch gegenwärtig praktikable Thür, welche zur Verbindung mit der Unterkirche dient, und über welcher die in moderner Zeit ausgeführte Kanzel (c) angebracht ist.

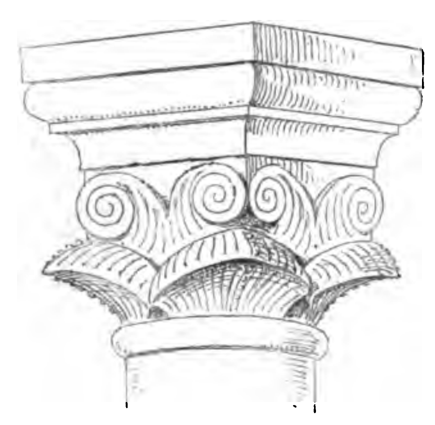
Das Querschiff gehört im Wesentlichen noch der alten Bauanlage an. Im Kreuz, wo sich Querschiff und Mittelschiff durchschneiden, waren grosse Bögen zur Verbindung und zum gegenseitigen Zusammenhalt des ganzen Gebäudes aufgeführt und von vorspringenden Wandpfeilern getragen. Von diesen Bögen haben sich aber nur noch der westliche und der östliche erhalten; der nördliche und der südliche sind nicht mehr vorhanden, obgleich die für sie bestimmten Wandpfeiler noch unversehrt dastehen. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht, wie schon oben bemerkt, aus einer Platte und schräger Schmiege und war ursprünglich, wie im Mittelschiff, so auch an den Wänden des Querschiffes umhergeführt. So läuft es noch gegenwärtig durch die Nische des südlichen Kreuzflügels, wo es die Halbkuppel derselben unterwärts begränzt. Dies Gesims ist mit roh eingemeisselten Ornamenten versehen, welche sich aus vertieftem Grunde (fast nach jener uranfänglichen Weise, wie die koilanaglyphischen Reliefs der ägyptischen Kunst) erheben und aus Blattwerk, Bandverschlingungen und Vogelgestalten bestehen. Sie entsprechen ganz jenen Ornamenten, mit welchen das Dachgesims am Aeusseren der Kirche verziert ist.

Beide Flügel des Querschiffes werden von dem mittleren Raume desselben durch nicht hohe Wände abgetrennt. Die nördliche Wand (qr) besitzt einen, wie es scheint, reichen Schmuck von Reliefs, welcher gegenwärtig durch Kalk oder Stuck verschmiert ist, dessen Spuren man jedoch noch hinter einem, vor dieser Wand angebrachten hölzernen Gestühle bemerken kann. Wie sich aus diesen Spuren und aus dem verschiedenartigen Schall vermuthen lässt, den die Wand, wenn man über sie hinklopft, von sich giebt, so scheint diese Verzierung durch ein Rahmen-artiges Täfelwerk in verschiedene tiefere Felder gesondert zu sein. Auch die südliche Wand scheint einen ähnlichen Schmuck unter dem gegenwärtig vorhandenen Anputz zu besitzen.

Der südliche Kreuzflügel bildet eine eigne geräumige Kapelle. Die Fenster an der Südwand desselben sind neueren Ursprungs, ebenso, wie es scheint, die Thür (p), welche diesen Flügel mit den anstossenden Priechen verbindet. Sehr interessant ist dagegen das Fenster, welches sich hier in der Nische über dem Altar (b) befindet. Es ist von einer verhältnissmässig nicht unbedeutenden Weite der Oeffnung, nach aussen zu mit einem Halbkreisbogen überwölbt, welcher jedoch nach innen in die Form eines Spitzbogens übergeht. Hier, an der inneren Seite, ist es mit schlanken Säulchen, die mit gewundenen Reifen geschmückt sind, versehen. Dies Fenster dürfte demnach in die Periode des Ueberganges aus dem byzantinischen in den gothischen Styl gehören und als ein sonderbares Beispiel solchen Ueberganges Beachtung verdienen.

Der nördliche Kreuzflügel hat in seinem inneren Raume eine abweichende Einrichtung. Er wird, in der Höhe der genannten Wand, die ihn von dem Mittelraume absondert, durch zwei niedrige Gemächer ausgefüllt, über denen

sich sodann ein grösserer Raum (gegenwärtig durch einen hölzernen Verschlag von dem offenen Kirchenraume abgesondert) erhebt, und zu dem man durch eine, in der ehemaligen Altarnische angelegte Treppe (g) gelangt. Doch nur die unteren Gemächer, oder vielmehr nur das zweite von ihnen, erwecken das Interesse des Alterthumsforschers. Das erste Gemach nemlich, in welches man hier von der Kirche aus eintritt (e) ist die Sakristei, das zweite der sogenannten Zitter (f)[1], in welchem seit uralter Zeit die Kostbarkeiten des Stiftes aufbewahrt werden. Das Gemach des Zitters enthält eine Stellung von vier, nicht hohen Säulen, über welche sich eine einfach kreuzgewölbte Decke hinspannt, die nach den Wänden zu nicht auf Halbpfeilern, sondern auf frei vorspringenden Consolen (aus Platte und grossem Viertelstabe gebildet) aufliegt. Die Säulen haben einiges Unterscheidende von den übrigen in der Kirche, namentlich der Unterkirche, vorhandenen, was insbesondere aus den Bildungen der Kapitäle hervorgeht. Diese sind sämmtlich verschieden: das eine ist ein, an den unteren Ecken roh abgestumpfter Würfel; das zweite eine feiner ausgebildete Würfelform derselben Art, mit halbkreisrunden Verzierungen auf den Seitenflächen; das dritte von ähnlicher Grundform, aber mit reichem Blätterwerk von flachem Relief geschmückt, welches — das einzige Beispiel in dem gesammten Bau — in den eigenthümlich geschweiften, typisch wiederkehrenden Linien des entwickelten byzantinischen Styles gebildet ist; das vierte Kapitäl endlich ist, ebenfalls auf abweichende Weise, mit breiten, gereiften und weit abstehenden Blättern verziert. Auch die Deckglieder über diesen Kapitälen sind anders als die in der Unterkirche vorkommenden, von einfacherer Bildung und ihrem Zweck, als Vermittelung zwischen Kapitäl und Gewölbe, mehr angemessen. Aus diesen Umständen ist mit grösster Wahrscheinlichkeit zu schliessen, dass der Bau des Zitters nicht mit der älteren Anlage gleichzeitig ist, sondern einer späteren Zeit angehört, in welcher der byzantinische Styl bereits zu einer gewissen Entwickelung gediehen war. — Von den in dem Zitter aufbewahrten Alterthümern wird weiter unten ein ausführlicher Bericht gegeben werden.



[1]) Der Name Zitter (auch Cither, Syttere, Syntere u. a. geschrieben), welcher sich vornehmlich bei norddeutschen Hochstiftern, wie Quedlinburg, Halberstadt, Magdeburg, Gandersheim, vorfindet, wird nach der gewöhnlichen, obgleich nicht genügend begründeten Annahme von Secretarium abgeleitet, woraus Setarium, Setar, dann Syttere und die übrigen gebräuchlichen Formen hervorgegangen seien. Die eigentliche Bedeutung des Wortes ist noch sehr im Unklaren. Vgl. die Notizen von Stock und Wiggert in L. v. Ledebur's Allgemeinem Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates, Bd. X. S. 175 ff. — (Kratz, der Dom von Hildesheim, II., S. V, leitet Zitter von Exedra her.)

Der Chorschluss ist, wie bereits bemerkt, in gothischen Formen von ziemlich einfacher Art gehalten und ein Umbau späterer Zeit. Nur die Säulchen, welche in den Ecken desselben zum Tragen der Gewölbgurte dienen, geben seinen Formen in Etwas ein zierlicheres Ansehen. Der an dieser Stelle befindliche Hochaltar ist in den Zeiten der modernen Kunst von einer brillanten, perspectivisch verjüngten hölzernen Kolonnade umgeben worden.

Endlich ist noch der Raum, welcher sich westlich an das Schiff der Kirche anschliesst (J), in Betrachtung zu ziehen. Er bildete ursprünglich eine nach dem Schiff zu geöffnete Halle, über welcher sich eine gleichfalls offene Loge oder Empore befand. Nach der Seite des Schiffes zu ist dies Alles durch eine später aufgeführte Mauer verdeckt; im Inneren dagegen sind die Reste der ursprünglichen Einrichtung noch vorhanden und trotz der späteren Umänderungen deutlich zu erkennen. Ohne Zweifel wurden diese Räume früherhin auf ihrer Südseite ebenso von einem Thurme begrenzt, wie ein solcher noch gegenwärtig auf der Nordseite (der einzige Thurm der Kirche) vorhanden ist. Ob eine solche Einrichtung aber bereits in der ursprünglichen Anlage dieser Räume vorhanden, oder ob die Halle und die Loge hier nicht vielleicht, statt der Thürme, mit gewissen Seitenräumen von ähnlicher Beschaffenheit verbunden waren [1], lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit entscheiden. Bei dem nachmaligen Verlust des südlichen Thurmes dürfte sodann auch die südliche Wand der Halle (v w) aufgeführt sein, welche weiter nach innen vorspringt als die gegenüberstehendeWand (s t), und welche an ihrer Seite die ursprüngliche Einrichtung jener Räume beeinträchtigt hat. — Die untere Halle ist gegenwärtig durch eine horizontale Decke in zwei Geschosse gesondert, von denen das unterste als Holzremise, das obere als Archiv-Gewölbe dient. Nach dem Schiff der Kirche zu war sie durch zwei grosse Bögen geöffnet, welche in der Mitte ohne Zweifel von einem Pfeiler getragen wurden, dessen Kapitäl man durch einen später vorgebauten Pfeiler (u) nur zum Theil verdeckt sieht. An den schmaleren Wänden (wie noch jetzt bei s t) trat nur ein Bogen hervor. In den Ecken befanden sich Säulen, welche zum Tragen des älteren Gewölbes bestimmt waren; die noch vorhandenen Säulen (s und t) sind an ihren Kapitälen mit gewundenem Blätterschmuck verziert und mit reichgegliederten Deckgesimsen versehen. — Ungleich reicher war die Loge geschmückt, welche sich über dieser Halle erhob und in welcher gegenwärtig die Bälge der Orgel aufgestellt sind. Die Massen dieses Geräthes, sowie das geringe Licht, welches hier einfällt, lassen jedoch nur mit Mühe die ursprüngliche Einrichtung dieser Loge erkennen. Sie war nach dem Raum des Kirchenschiffes zu durch eine Bogenstellung geöffnet, welche aus einem Pfeiler in der Mitte und einer Säule auf jeder Seite desselben bestand; man sieht die eine dieser Säulen, halbeingemauert, den Pfeiler und die Linien der zu ihnen gehörigen Bögen noch vollständig erhalten. Das Kapitäl der Säule ist, im Styl der übrigen Säulenkapitäle des Gebäudes, mit drei Reihen von Blättern geschmückt; von dem Kapitäl des Pfeilers ist noch die eine Hälfte, mit einer rohen Thierfigur verziert, vorhanden. Ueber dem Pfeiler sieht man ferner einen Kragstein, mit einer eigenthümlichen Bandverschlingung (der bekannten griechischen Wellenver-

[1]) Vergleiche hiezu, was im „Anhang" über die ursprüngliche Beschaffenheit der Kirche von Gernrode gesagt ist.



zierung nicht unähnlich) geschmückt, auf dem die Gurte des Kreuzgewölbes, welches ursprünglich die Loge überdeckte, aufsetzten; ebenso erkennt man an den Wänden rings die grossen Halbkreisbögen, — zwei an der breiteren Wand nach der Kirche zu, einen an der schmaleren Wand, — in denen das Kreuzgewölbe den Wänden angefügt war. Unter diesen Bögen des ehemaligen Gewölbes läuft rings an den Wänden ein Fries mit ziemlich stark ausladenden ornamentistischen Figuren umher, deren Form und Beschaffenheit jedoch bei der ungünstigen Lokalität nur schwer zu erkennen ist; man findet unter ihnen einzelne phantastische Menschenköpfe, ähnlich denen, welche bei einigen Säulenkapitälen des Kirchenschiffes (n und o) angeführt wurden. — Die Vermauerung dieser interessanten Räume dürfte der modernen Zeit zuzuschreiben sein, und ist vielleicht gleichzeitig mit dem Untergang des südlichen Thurmes.

In solcher Weise stellt sich uns das gesammte Innere der Schlosskirche, wenn wir uns dasselbe nach seiner ursprünglichen Einrichtung und von allen Veränderungen späterer Zeit frei, vergegenwärtigen, als das Bild einer, im Einzelnen zwar noch beträchtlich rohen, im Ganzen aber höchst grossartigen und bedeutsamen Pracht und Majestät dar. Im Westen die Vorhalle und darüber die reichgeschmückte Loge, welche unstreitig zum Aufenthalt hoher Gäste, namentlich des kaiserlichen Hofes, bestimmt war; dann die stolzen Colonnaden des Schiffes, in welchem die Gemeinde betend kniete, weiterhin der erhabene Chor, dessen Seitenwände durch die Sitze der Stiftsfräulein ausgefüllt wurden, und endlich, statt der leeren gothischen Fenster, die hochgewölbte Nische des Hochaltars; — nehmen wir dann den Schmuck der Farben hinzu, womit zu jener Zeit sämmtliche Einzelheiten der Architektur versehen wurden; die Malereien, die sich an den oberen Wänden des Mittelschiffes hinzogen und die in der Nische des Hochaltares das kolossale Bildniss des Erlösers, die Heiligen der Kirche zu seinen Seiten, darstellten; dann die gemalten Gläser in den zierlichen Umfassungen der Fenster, die gewirkten Teppiche, welche über den Sitzen der Stiftsfräulein aufgehängt waren; endlich die gesammte feierliche Pracht des alt-katholischen Gottesdienstes, dessen Ceremoniel im wesentlichen Einklange mit Umgebungen gerade solcher Art steht; — to tritt uns in alle dem das Leben verschwundener Zeiten in einer Bedeutsamkeit entgegen, spricht der Geist unserer Vorfahren in einer Weise zu uns, welche unser Gemüth mit den heiligsten Schauern zu erfüllen geeignet ist.

3. Das Aeussere der Schlosskirche.

Wir betrachten vorerst diejenigen Theile, welche der älteren Anlage angehören. Als der bedeutsamste Theil stellt sich demjenigen, welcher den Schlosshof betritt, zunächst die hohe Fronte des nördlichen Kreuzgiebels dar. Derselbe ruht auf einem erhöhten Basament von attischer Formation, von welchem, in der Mitte und in den Füllungen der Ecken, schlanke Halbsäulen bis zu dem, aus kleinen Rundbögen zusammengesetzten Friese, der das (neuere) Giebeldreieck von der Hauptmasse der Wand sondert, emporlaufen. Diese Säulen sind mit einer Art von Volutenkapitälen versehen. In den Rundbögen bemerkt man eine schwach eingemeisselte Zickzack-Verzierung. An dem unteren Theile der südlichen Giebelfront, wie man denselben in jenem Bodenraume, in den man durch die Thür der Unterkirche (Grundriss, l.) eintritt, in seiner alten

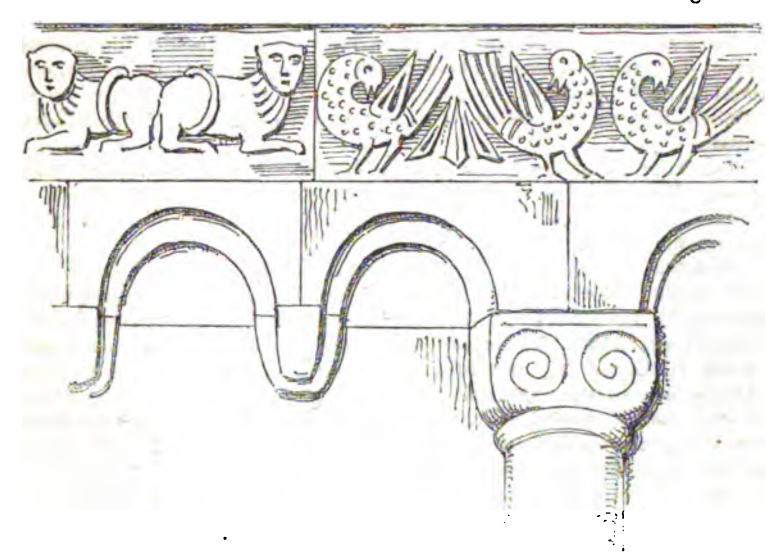
Gestalt erhalten sieht, bemerkt man dasselbe Basament und die Anfänge ähnlicher Halbsäulen.



Aeusseres Basament.

Die Wand des nördlichen Seitenschiffes hat — ausser demselben attischen Basament — zunächst dem Kreuzgiebel eine ähnliche, bis zum Gesims emporlaufende Halbsäule und eine zweite zwischen dem ersten und zweiten Fenster (beide ebenfalls mit einem Volutenkapitäl versehen). Von da ab sind jedoch keine Halbsäulen weiter vorhanden, und es ist keine Spur, dass dergleichen später fortgemeisselt sein könnten, was sich vornehmlich aus der Formation des rundbogigen Gesimses ergibt. Hier ist nemlich nirgend weiter zwischen den scharf zusammenstossenden Rundbögen jener breitere Zwischenraum zu finden, welchen der Ansatz einer Säule erfordert. Auch ist zu bemerken, dass von jener zweiten Halbsäule ab (an einer spätern Stelle noch einmal) das attische Basament höher gerückt ist. Wenn auch vielleicht nicht aus dem letzten Umstande, welcher allenfalls einer Ungeschicklichkeit des Baumeisters — das Basament in Einklang mit dem sich abwärts senkenden Boden zu bringen — zuzuschreiben sein dürfte, so scheint doch aus dem ferneren Mangel der Halbsäulen auf einen, an dieser Stelle erfolgten Umbau geschlossen werden zu müssen.

Weiter westwärts befindet sich, in der Wand desselben nördlichen Seitenschiffes, der jetzige Eingang der Kirche (Grundriss der Oberkirche, k.) mit sehr einfachem Portale, gerade unter einem auf Pfeilern ruhenden Gange (einem neueren Bauwerk), welcher die Gebäude des Schlosses mit der Kirche verbindet und durch welchen sich noch im Anfange dieses



Fries unter den Dächern der Nordseite.

Jahrhunderts die Aebtissin aus ihren Zimmern in ihren Kirchenstuhl begab. Das Kämpfergesims, welches den Halbkreisbogen des Portales trägt, gehört, dem Anscheine nach, noch der älteren Bau-Periode an (doch entspricht es mehr jenen Gesimsen, die wir den frühesten, noch in diese Periode gehörigen Veränderungen der alten Anlage zuschreiben zu dürfen glaubten, namentlich den Deckgesimsen über den Säulenkapitälen des Zitters); die übrige Einfassung des Portales hat eine einfach ausgemeisselte Verzierung im Style des siebzehnten Jahrhunderts.

Unter den Dächern des nördlichen Seitenschiffes und des Mittelschiffes zieht sich jener, so eben besprochene, aus einfachen Rundbögen zusammengesetzte Fries hin. Ueber diesen Rundbögen aber befindet sich hier noch ein schräg vorspringendes Gesims, welches, ähnlich wie die Gesimse im Inneren der Kirche, mit verschiedenen, fast koilanaglyphischen Verzierungen von beträchtlich roher Arbeit verziert ist. Diese Verzierungen sind mannigfacher, zum Theil seltsamer Art, indem sich darin, ohne scheinbar auf einen tieferen Inhalt auszugehen, die Spiele einer noch ungeregelten Phantasie kund geben. Bald ist es ein breites Blattwerk, welches auf eigenthümliche Weise mit einer der antiken Triglyphe nachgeahmten Verzierung verbunden ist, bald andre Ranken- oder Bandverschlingungen, bald Thiere: Löwen, Drachen, Krokodille, Schafe u. s. w. Diese Verzierungen folgen ohne sonderliche Ordnung und ohne Zusammenhang aufeinander; auch lag es nicht in der ursprünglichen Absicht, dergleichen hervorzubringen, da man u. a. auf einem einzelnen Steine zwei verschiedene Ornamente der Art ohne Zusammenhang nebeneinander ausgemeisselt sieht. — An der Wand des südlichen Seitenschiffes fehlen Friese der Art, da diese Wand, wie bereits bemerkt, neueren Ursprungs ist.



Die Fenster des Mittelschiffes zeigen im Aeussern dieselbe Einrahmung, welche sie auch im Innern ursprünglich hatten, welche dort jedoch, wie bemerkt, meist verdorben worden ist. Die Säulchen, welche hier in die vertieften Ecken eingelassen sind, tragen theils Voluten-, theils Blätterkapitäle.

Der Thurm und die Westwand der Kirche sind ohne besondere Verzierung. Der Obertheil des Thurmes giebt sich als ein neueres Werk zu erkennen, und die Schalllöcher desselben sind mit modern dorischen Säulchen geschmückt. —

Wenden wir uns nunmehr noch einmal zu dem Kreuz der Kirche zurück, so sind hier noch die beiden, an den Kreuzflügeln herausgebauten Altarnischen zu betrachten. Die auf der Südseite hat ein attisches Basament und zur Linken der Fenster (von Unter- und Oberkirche) eine emporlaufende Halbsäule (x, auf beiden Grundrissen), um die sich das genannte Basament herumzieht. Ohne Zweifel entsprach dieser Halbsäule eine zweite auf der rechten Seite der Fenster, welche aber durch den, bei einer späteren Restauration des Gebäudes (vielleicht erst bei dem gothischen Umbau des Chores) nöthig gewordenen starken Strebepfeiler (y) vernichtet worden ist. Bei dieser Restauration dürfte auch das Dachgesims der Nische, auf dessen einst reiche Form das Vorhandensein jener Halbsäule schliessen lässt, verloren gegangen sein. — Die Altarnische auf der Nordseite ist dagegen von andrer Beschaffenheit: sie hat keine Spur von Halbsäulen und

statt des attischen Basaments nur ein roh abgeschrägtes Fussgesims; auch hat sie unterwärts ein kleines Fenster, während an der südlichen Nische ein grösseres (nachmals vermauertes) Fenster das Licht in die Unterkirche zu führen bestimmt war. Der ganze Bau dieser nördlichen Nische trägt indess noch das Gepräge des byzantinischen Styles und dürfte mithin, wenn auch keineswegs der ursprünglichen Anlage, so doch wiederum einer alten Restauration derselben angehören.

Endlich ist es noch übrig, den Aussenbau des Chores selbst zu betrachten. Derselbe zeigt gänzlich die Formen der späteren, gothischen Architektur, indem auch die Mauern der Unterkirche soweit verstärkt worden sind, dass die Grundlinien der älteren Anlage im Aeusseren nicht mehr sichtbar werden. Statt der ursprünglichen Rundung der Altarnische tritt hier der Chorschluss in drei Seiten (eines nicht regelmässigen Achtecks) hervor, an deren Ecken starke Strebepfeiler emporsteigen. Hohe spitzbogige Fenster werfen das Licht in die Oberkirche. Doch ist das gothische System hier fast von all jenem reicheren Schmucke entblösst, welcher demselben in andern Fällen ein so bedeutsames Gepräge zu geben pflegt; es hat hier etwas Nüchternes, was freilich dadurch noch in bedeutendem Maasse erhöht wird, dass sämmtliche Fenster der Oberkirche, mit Ausnahme des nachmals vermauerten in der Mitte des Chorschlusses, die Stabverzierungen verloren haben, mit denen sie ursprünglich ohne Zweifel versehen waren. Aber auch die erhaltenen Stabverzierungen jenes Mittelfensters, namentlich die innerhalb des Spitzbogens befindlichen Füllungen, sind in einer Weise behandelt, welche nicht mehr dem elastischen Organismus entspricht, der diesen Theilen bei der schönsten Entwickelung des Styles insgemein eigen ist, sondern ebenfalls eine mehr nüchterne und willkührliche Consequenz, somit eine spätere Periode des gothischen Styles, erkennen lässt. Nur das Portal, welches in die Unterkirche führt (Grundr., a.), zeichnet sich durch eine zierlichere Gliederung der Thürgewände und des Bogens[1]), sowie durch eine geschmackvolle Umfassung des oberen Theiles aus und ist mithin an dieser Stelle allein geeignet, das gothische System in seiner anmuthigeren Form zu repräsentiren, obgleich es ebenfalls schon das Gepräge einer späteren Entwickelung trägt. Der letztere Umstand wird durch eine Inschrift bestätigt, welche sich auf einem Steine links über dem Portale befindet und die Aebtissin Jutta von Kranichfeld als die Erbauerin und das Jahr 1320 als die Zeit des Baues nennt[2]).

[1]) Wohl in Rücksicht auf jene feinere Gliederung wurde zu diesem Portale ein noch härterer Stein, als zu der Gesammt-Anlage des Baues, gewählt; es besteht nemlich aus dem trefflichen Blankenburger Sandstein.

[2]) Die Inschrift, deren Buchstaben durchaus den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts tragen, lautet wörtlich so: „Anno domini MCCC|XX opibus Jutte|Abbetisse de | Kranekefeld | aedificatum." Die Aebtissin Jutta regierte von 1309 bis 1347; doch kann weder der Anfangspunkt noch der Endpunkt der Zeit, während welcher sie diese Würde bekleidete, mit Genauigkeit festgesetzt werden. S. Fritsch, Gesch. v. Quedl. I, S. 139—173.

Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg.

Die Gründung der Schlosskirche zu Quedlinburg steht mit dem Ursprung der Stadt selbst und dem Leben des Königs Heinrich des Ersten in dem engsten Zusammenhange und kann daher nicht ohne Rücksicht auf Beides besprochen werden.

Sachsen und Thüringen, Heinrich's Erbländer, hatten zur Zeit des Regierungs-Antrittes des Königs meist offene Orte, welche bei Einfällen feindlicher Horden dem Ueberfall und der Verwüstung ohne Schutz und Schirm Preis gegeben waren. Da nun gerade in jener Zeit ausser den Slaven und Normannen auch die Ungarn ihre furchtbaren, Alles verheerenden Raubzüge über Deutschland und Sachsen ausgedehnt hatten: so wuchs die Nothwendigkeit, das Land im Innern auf alle nur mögliche Weise wider diese Feinde zu sichern. Es wird zu Heinrich's Hauptverdiensten gerechnet, dass er diese Pflicht erkannte und dafür leistete, was in seinen Kräften stand; und zwar nennt man Quedlinburg gewöhnlich zuerst[1]), wenn man Beispiele für diese Thätigkeit des Königs anführen will. Was aber Heinrich eigentlich gethan, ob er Städte im heutigen Sinne gegründet, oder nur Festungen zum Schutze seiner Unterthanen angelegt habe, ist zwar noch immer nicht allem Zweifel entnommen, aber doch in neuerer Zeit mit besserem Erfolge erforscht worden, als zuvor. Wie es sich mit Quedlinburg verhalte, davon wird sich ein ziemlich deutliches Bild entwerfen lassen.

An einem vom Hauptstrom künstlich abgeleiteten Bodearme unmittelbar vor der jetzigen Stadt Quedlinburg liegen die merkwürdigen Ueberreste des Wipertiklosters mit einer zu denselben gehörigen, dem heil. Wigpertus und dem Apostel Jacobus geweihten alten Kirche. In einer Urkunde Otto's des Grossen vom Jahr 961 wird aber dieselbe Kirche noch nicht als Klosterkirche, sondern als Kirche der Pfalz Quidlingen (curtis Quidilinga) bezeichnet und mit der Pfalz zusammen an das auf dem anstossenden Berge erbaute Stift geschenkt[2]). Ueber diese Kirche giebt es eine alte, noch in der neuesten Zeit als unzweifelhaft wiederholte[3]), aber schon längst bekämpfte Nachricht[4]), sie sei im Jahr 841 oder 849 vom Bischof Haimo zu Halberstadt gegründet worden, und das mit ihr schon damals verbundene Kloster habe einst dem berühmten Hrabanus Maurus nach seiner Entfernung vom Kloster zu Fulda eine Zeitlang als Aufenthaltsort gedient. Allein

[1]) S. L. Ranke, Jahrb. des deutschen Reichs, Dr. Waitz, Heinrich I., S. 75, vergl. S. 148 folgd.

[2]) S. Erath cod. dipl. Quedl. p. 11. „cortem scilicet Quitilinga cum ecclesia etc.“ Erst im Jahre 964 bekamen die dortigen Geistlichen das Recht, sich einen Abt zu wählen. S. Erath p. 12.

[3]) Fritsch, Gesch. v. Quedl. I. S. 32 u. 287. Abel, Halberst. Chron. S. 67. Kettner, Kirchengesch. v. Quedl. S. 114. Voigt, Gesch. v. Quedl. I. S. 280. Limmer Osterland S. 24. (1834.)

[4]) S. Erath, cod. dipl. Quedl. p. 957. F. Ranke, über den Ursprung Quedlinburgs, Gymnasialprogramm v. J. 1833, S. 5.

schon jene Urkunde, die noch im Jahr 961 nichts von einem Kloster weiss, streitet dagegen; und die Biographen Hraban's wissen wohl von dem Aufenthalte desselben auf dem Petersberge, wo er selbst ein Kloster angelegt hatte, aber durchaus nichts davon, dass er jemals längere Zeit in Quedlinburg gewohnt habe.[1]) Ausdrücklich wird dagegen in glaubwürdiger Weise die Gründung des Wipertiklosters der Königin Mathilde zugeschrieben[2]), und kann also nicht von Haimo ausgegangen sein. Man hat versucht, die ganze Erzählung aus einem Irrthume zu erklären[3]). Da nämlich das Quedlinburgische Chronicon unter dem Jahre 849 die einfache Nachricht enthält, dass die Wipertikirche geweiht worden sei[4]), so könnte man dies fälschlich für die Wipertikirche zu Quedlinburg genommen, und so auf diese übertragen haben, was eigentlich von der Wipertikirche zu Hirschfeld zu verstehen war. Allein daraus geht eine vollständige Aufklärung der Sache noch nicht hervor, da an dieser Stelle nur von einer Wipertikirche, nicht von einem Kloster die Rede ist, und jene Sage ausserdem hinzufügt, Haimo habe Benediktinermönche aus Hirschfeld dorthin geführt. Es muss daher hier noch etwas Anderes zu Grunde liegen; und wirklich wird schon im zehnten Jahrhundert in einer bisher noch ungedruckten, sichtbar im Interesse des Klosters Hirschfeld verfassten Schrift die Behauptung ausgesprochen, dass der Ort Quedlinburg ursprünglich ein Eigenthum des heiligen Wigpertus sei und zu den Besitzungen des dortigen Klosters gehört habe. Diese Schrift handelt von den Wunderthaten des heil. Wigpertus[5]), dem das Kloster Hirschfeld geweiht war, und dessen Verehrung — er lebte im achten Jahrhundert — vorzüglich von dort aus sich verbreitete. „Est locus,“ heisst es hier, „Quidiligonburch nominatus, nunc in Saxonum regno propter regalis sedis honorem sublimis et famosus[6]), *quondam autem istius congregationis utilitati subditus*, videlicet *quia Sancti Wigperti extitit proprius:* atque ideo etiam adhuc ex eius reliquiis habetur a multis honorandus.“ Dann wird der Heilige selbst redend eingeführt: „Dicor Wigbertus, *cuius iste locus ex traditione fidelium* est *proprius*, cuius et *a deo sum provisor ordinatus.*“ Dies genügt, um jener Sage eines wirklichen Zusammenhanges der beiden Wipertikirchen zu Hirschfeld und Quedlinburg eine Grundlage zu geben. Sei es nun, dass in der That die Quedlinburgische Kirche eine Tochterkirche von Hirschfeld war, oder dass man dies, nur weil sie dem Wigpertus als Schutzpatron gehörte, behaupten zu können glaubte; jedenfalls scheint das Kloster zu Hirschfeld an der weitern Verbreitung jener Erzählung wie das grösste Interesse, so den bedeutendsten Antheil gehabt zu haben. Wie dem aber auch sei, zweierlei dürfen wir ohne Zweifel als wahr ansehen, einmal, dass die Wipertikirche wirklich

[1]) So Rodolph, Hraban's Schüler, in seiner vita Hrabani, am Ende; vgl. Bach, in Zimmermann's Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, Jahrg. 1835, S. 652.

[2]) S. Annal. und Chronogr. Saxo ad a. 968. (Vita Math. XII, p. 570, Pertz.)

[3]) S. Erath und Ranke a. a. O.

[4]) „Basilica S. Wigberti confessoris dedicata est“ vgl. mit Lamb. Schaffn. zu demselben Jahre.

[5]) Die Handschrift befindet sich in Wolffenbüttel, cod. Guelph. 76, 14, p. 38 sqq. unter dem Titel: „Quaedam Vigberti meritorum gesta beati; vilis scriptoris titulat prescriptio vilis.“ (Jetzt im Auszug gedr. bei Pertz, Monumm. Germ. VI, p. 224. sqq.)

[6]) Diese Worte weisen entschieden darauf hin, dass die Schrift dem zehnten Jahrhundert angehört.

ihrem Ursprunge nach in ein höheres Alter hinaufreicht, als jede andere Kirche Quedlinburgs, wenn auch die Zeit ihrer Stiftung und Einweihung nicht angegeben werden kann, und zweitens, dass auch der Ort Quedlinburg selbst, wiewohl er vor Heinrich's Zeit nicht erwähnt wird, doch ebenfalls nicht erst damals und etwa durch Heinrich gegründet worden, sondern älteren Ursprungs ist. Dafür spricht auch die Entdeckung eines heidnischen Begräbnissplatzes in der Nähe der Stadt, welcher von ziemlicher Ausdehnung ist und das frühe Vorhandensein einer bedeutenderen Ortschaft an jener Stelle beweist[1]). Auch pflegen überhaupt die Pfalzen jener Zeit, denen Quedlinburg überall beigezählt wird, sämmtlich einer ältern Periode anzugehören[2]).

Aber die Identität der jetzigen Wipertikirche mit jener ältesten Kirche Quedlinburgs leitet uns noch bei einer andern, nicht minder wichtigen Untersuchung auf den rechten Weg. Dass die Königliche Pfalz Quedlinburg unten im Thale, in der Nähe des jetzigen Schlossberges gelegen hat, ist unzweifelhaft, und lässt sich aus einer Menge Stellen mit Ueberzeugung darthun[3]). Ist nun die Wipertikirche, wie aus der angegebenen Urkunde vom Jahr 961 mit Sicherheit folgt, die Kirche der Pfalz gewesen, so muss diese nothwendig um die Wipertikirche her gelegen haben. So lag denn eben so, wie die Pfalzen Wallhausen, Memleben, Tilleda, Allstädt und andere, welche dem König Heinrich gehörten, auch die Pfalz Quedlinburg im Thale, und war durch das unbedeutende Flüsschen und durch den Wald und die Felsenberge, die sie umgaben, nur wenig gesichert. Darum sah sich Heinrich genöthigt, diesem Orte einen grösseren Schutz zu gewähren. Er that es aber auf keine andere Weise, als so, dass er den anstossenden, sich von Westen nach Osten hin erstreckenden Berg befestigte, und darauf eine Burg (urbs) anlegte. Dahin konnten sich in Fällen der Noth die Bewohner des Ortes flüchten; dies reichte aus, ihre Habseligkeiten aufzunehmen, Frauen und Kindern einen schützenden Aufenthaltsort darzubieten und die Räubereien der Feinde zu hindern; darauf passt auch die bekannte Erzählung Wittekind's vollkommen. Wenn daher Ditmar von Merseburg, der sich selbst eine Zeitlang in Quedlinburg aufgehalten hatte, und sich an Ort und Stelle unterrichten konnte, behauptet, dass Heinrich es von Grund aus erbaut habe[4]), so ist dies nicht von der Pfalz, wie wir gesehen haben, sondern blos von der Burg zu verstehen, die ja in dem Sinne der Zeit, da es in Sachsen noch nichts Anderes gab, die Stelle der späteren Stadt vertrat. Der Felsenberg war bis dahin ganz unbebaut gewesen; Alles was hier geschah, war das Werk Heinrich des Ersten.

Wann Heinrich angefangen habe, den Berg zur Festung zu machen, kann man nicht ganz genau bestimmen. Liesse es sich überzeugend nachweisen, dass Quedlinburg ursprünglich Quidlingen geheissen habe (wie die

[1]) Fritsch, Gesch. von Quedl. I, S. 1. Klopstock's Ehrengedächtniss S. 1. Selbst der Name Quitilingaburg, den wohl Niemand, mit der Sage, vom Hündchen Quedel herleiten wird, deutet auf höheres Alter.

[2]) S. Wilhelm, Gesch. des Klosters Memleben in Thüringen, 1ste Abth. Naumburg 1827, S. 9.

[3]) S. Chron. Quedlinb. ad a. 999 u. 1000. Chronogr. Saxo zum Jahr 968.

[4]) „in Quedlinburg, quam ipse a fundamento exstruxit“ bei Leibn. I, p. 328. (I, p. 13).

Chronisten erzählen, und jene Urkunde zu beweisen scheint, die einer curtis Quitilinga gedenkt), und dass der Name der Burg dem Orte erst beigefügt worden sei, nachdem er durch die Befestigung des Berges zu einer solchen geworden war [1]), so würde anzunehmen sein, dass gleich in den ersten Jahren Heinrich jenen Bau angefangen habe, da schon in einer Urkunde vom 20. Februar 922 der Name Quedlinburg vorkommt [2]). Allein Beides bleibt unsicher. Dagegen verlieh Heinrich im Jahr 929 Quedlinburg mit Pölde, Duderstadt, Nordhausen und Grona als Wittwengut der Königin Mathilde [3]) und übergab ihr ausdrücklich diese Orte mit Einschluss der Burgen, so dass es damals bestimmt eine solche schon bei Quedlinburg gegeben haben muss. Also ist es gerade in der Zeit gebaut worden, in welcher nach allen Angaben der Schriftsteller Heinrich mit seinen Zurüstungen gegen die Ungarn beschäftigt war.

Nicht lange darauf begann dieser Kampf, zu dem sich Heinrich während der Zeit des durch Tribut erkauften Waffenstillstandes vorbereitet hatte, und wurde glücklich zu Ende geführt. Da erst, als der furchtbarste Feind Deutschland überwunden, der Friede dem Reiche zurückgegeben, das Vaterland gerettet war, konnte Heinrich einer zweiten, ihm nicht minder heiligen Pflicht genügen. Im Namen Gottes und der Heiligen waren die Waffenthaten geschehen; der beste Dank für den errungenen Sieg schien nach dem frommen Sinne jener Zeit die Stiftung heiliger Gebäude zu sein. Seit das von Rom aus verbreitete Christenthum in den Herzen der Deutschen tiefere Wurzel geschlagen hatte, durchdrang immer mehr der Gedanke die Grossen und Vornehmen derselben, dass es ein höchst verdienstliches Werk sei, welches ihrem Leben Werth verleihen, ihnen ein ehrenvolles Andenken unter den Menschen und Gottes Wohlgefallen bewirken könne, wenn sie Kirchen und Klöster gründeten, und so zur Beförderung christlicher Frömmigkeit etwas beizutragen versuchten. In einer auf eigene Kosten erbauten Kirche zu ruhen, erschien als etwas höchst Wünschenswerthes, was Viele schon früh während ihres Lebens zu erreichen suchten. Heinrich I., welcher sich aus seinem Geschlechte zuerst zur Königlichen Regierung emporschwang, hatte schon das Beispiel seiner Ahnen, namentlich Ludolf's, des Gründers von Gandersheim, vor sich [4]). Aber erst gegen das Ende seines thatenreichen Lebens konnte er den Wunsch seines Herzens befriedigen; und Quedlinburg war es, auf welches er mit seiner geliebten Gemahlin seine Blicke richtete; und nicht blos eine Kirche, sondern auch ein Kloster wollten sie erbauen.

So ist der Ursprung der Schlosskirche Quedlinburgs mit dem Heldenleben Heinrich's auf das Innigste verbunden. Auf einer Zusammenkunft mit den Sächsischen Grossen gegen Ende des Jahres 935 und auf einem Reichstage zu Erfurt im Anfang des Jahres 936 [5]) berieth er sich nebst seiner Gattin Mathilde mit den Grossen des Reichs über die neu zu gründende Familienstiftung, und kam mit ihnen dahin überein, sie in Quedlinburg zu errichten, das verfallene Nonnenkloster zu Winethahusen bei Thale

[1]) S. Ranke über den Ursprung Quedl. S. 13.
[2]) Erath, p. 1.
[3]) Ebendas. p. 2.
[4]) S. Harenberg historia Gandershem. diplomat. p. 57. in der Schrift de Ludolfo Saxoniae oriental. duce §. 31.
[5]) Vgl. Waitz, Heinrich I. S. 121.

dorthin zu verlegen, und sein Werk durch andere Schenkungen für die Zukunft zu sichern [1]). Diese Schöpfung hatte für die Vornehmen und Grossen selbst ein bedeutendes Interesse. Sie war für die Töchter derselben bestimmt, denen sie einen sorgenfreien, würdigen und stillen Aufenthalt in einem Gott geweihten Hause gewähren sollte. Dem König aber lag es vorzüglich am Herzen, hier in der Mitte seiner Stammgüter, wo er gern und oft gelebt hatte, eine Kirche zu weihen, die nach seinem Tode seine und seiner Gemahlin Gebeine bewahren könnte. Auch den Töchtern aus seiner eigenen Familie kam die Stiftung zu Gute.

Aber noch war die Vollendung des beabsichtigten Werkes nicht weit gediehen, als das Leben des Königs zu Memleben endete und die Fortsetzung und Ausführung desselben der Königin Mathilde und ihrem Sohne Otto I. überlassen blieb [2]). Nachdem sein Tod schon in Memleben von der Königin Mathilde und allen Anwesenden betrauert und nach gewohnter Sitte durch Gottesdienst gefeiert worden war, wurde der Leichnam [3]) seiner eigenen Bestimmung zufolge nach Quedlinburg geleitet und dort in der von ihm erbauten Kirche des heiligen Petrus vor dem Altare desselben feierlich beerdigt [4]). Dies ist zugleich die erste Erwähnung der Kirche selbst. Als Ludolf, Heinrich's Grossvater, gestorben war, konnten seine irdischen Ueberreste, wie bestimmte Nachrichten lehren [5]), nicht sogleich in der von ihm gestifteten Kirche zu Gandersheim bestattet werden, weil diese noch unvollendet war, sondern wurden erst später dahin gebracht. Otto der Erlauchte, Heinrich's Vater, ruht neben ihm. Dagegen ist auch nicht die geringste Andeutung aus jener Zeit auf uns gekommen, dass mit Heinrich etwas Aehnliches vorgegangen sei. Wir dürfen daraus schliessen, dass die Kirche im Juli 936 im Ganzen vollendet war. Da auch die Stiftungsurkunde der Abtei vom Jahr 937 die Vollendung der Kirche und die Anstellung von Geistlichen an derselben voraussetzt [6]), so muss die Nachricht Winnigstädt's, dass sie erst 937 vollendet worden und vom Bischof Bernhard von Halberstadt geweiht sei [7]), wie so viele seiner Nachrichten aus jener Zeit auf sich beruhen und für unverbürgt gelten oder auf die ganze Stiftung bezogen werden. Wann aber ihr Bau angefangen und die Weihung geschehen sei, ist in den historischen Quellen nicht überliefert. Nur wissen wir aus dem Calendarium der Kirche, dass man späterhin die Einweihung des sogenannten alten Münsters, welches Heinrich's Grab enthält, am 29. December alljährlich feierte [8]). Da dies nun sicher auf Ueberlieferung

[1]) Vita Mathild. (bei Pertz, Monumm. Germ. VI, p. 288.) p. 930. bei Erath.

[2]) „Mechtild, inclita regina, obeunte coniuge suo, praefato scilicet rege Heinrico, coenobium in monte Quedelingensi, *ut ipse prius decreverat*, sancta devotione construere coepit." Chron. Quedl. ad a. 937.

[3]) Dass man seine Eingeweide in Memleben beerdigt habe, ist eine erst späte, doch nicht ganz unwahrscheinliche Erzählung. Fabric. Saxon. ad a. 936.

[4]) „Translatum est autem corpus eius a filiis suis in civitatem, quae dicitur Quidelingeburg et sepultum in Basilica Sancti Petri ante altare cum planctu et lacrymis plurimarum gentium." Wittekind Corbeiens. I, p. 641. cfr. Luitprand Histor. II, p. 186. (Ekkeh. Chron. univ. bei Pertz, VIII, p. 183.)

[5]) Harenberg l. l. §. XXXIV.

[6]) „et quidquid Clericis in eodem loco domino servientibus prius concessum habuimus." Erath. cod. dipl. p. 3.

[7]) S. Winnigstädt bei Abel, S. 483.

[8]) S. bei Erath S. 913 „dedicatio antiqui monasterii."

aus den ältesten Zeiten beruht, so ist dieser Tag unbedenklich als der Tag der Weihe anzunehmen.

Die Gebeine Heinrich's waren seitdem ein höchst werthvoller Besitz dieser Kirche. Mathilde blieb ihrem Gatten unveränderlich treu, widmete seinem Andenken die noch übrigen Tage ihres Lebens, und verweilte oft an dem Orte, an welchem sie mit inniger Liebe hing, und wo auch sie einst nach vollendeter Lebensbahn ihr Grab zu finden sich sehnte [1]). Ihre Frömmigkeit, Demuth und Wohlthätigkeit fand da auf lange Jahre hin eine erwünschte Stätte freudiger Entfaltung.

Denn in der Kirche brachte sie den grössten Theil des Tages zu [2]). Auch des Nachts, wo Alles sich der Ruhe hingab, erhob sie sich nicht selten in ihrem der Kirche benachbarten Schlafgemach, und betrat dieselbe unbemerkt und nur von einer vertrauten Dienerin begleitet, um dort betend und die heilige Schrift lesend zu verweilen. Gegen die Zeit des nächtlichen Gottesdienstes entfernte sie sich zwar, kehrte aber, sobald das Zeichen dazu gegeben war, wieder in das Heiligthum zurück, und verweilte darin auch nach dem Weggehn der Uebrigen, bis die Morgenröthe anbrach. Dann erst legte sie sich wieder zur Ruhe nieder, jedoch nur so lange, bis das Geräusch der herannahenden Armen, welche aus ihrer Hand Nahrung und Kleidung zu empfangen pflegten, sie weckte. Nachdem sie in dem frommen Glauben, dass sie die Hungernden speisend, und die Nackenden kleidend, Christo dieses Alles erweise, dies Geschäft verrichtet hatte, ging sie wieder zur Kirche, hörte die Messe und blieb dann von früh bis Abend ununterbrochen in ihrer edlen rastlosen Thätigkeit.

Gewisse Tage feierte sie besonders; vor Allem den Todestag ihres Gatten, nicht nur bei seiner jährlichen Wiederkehr, sondern auch an jedem Sonnabend [3]), weil er an einem Sonnabend gestorben war. Bei der Jahresfeier desselben war sie beständig mit Werken der Liebe beschäftigt. Ein Bad zum Fusswaschen für Arme und Fremde machte am Morgen den Anfang; bisweilen verrichtete sie es selbst, bisweilen liess sie es durch ihre Dienerinnen verrichten. Dann theilte sie Speise und Kleidung an die Gegenwärtigen aus, und sendete Abwesenden, die wegen Krankheit nicht erscheinen konnten, jede nur mögliche Erquickung. Als sie endlich selbst an einem Sonnabend starb, sahen diejenigen, welchen sie Wohlthaten erwiesen hatte, darin eine Gnade und Belohnung Gottes.

Sogar wunderbare Ereignisse werden aus ihrem Leben in Quedlinburg berichtet, und geben Zeugniss von der Reinheit ihres Lebenswandels, durch welchen das Bild glänzte, das von ihr in der Seele ihrer Zeitgenossen lebte. Einst feierte sie, so erzählt ihr frommer, gläubiger Biograph, mit grosser Zurüstung den Tod ihres Gatten, und eine so grosse Menschenmenge strömte von allen Seiten zusammen, dass man sie nicht zu zählen vermochte. Die Königin, durch die Ankunft derselben hoch erfreut, liess einige auf dem Gipfel des Berges, andere in der Tiefe des Thales sich lagern; jenen reichte sie die Speise selbst; diesen wurde sie von andern zugetheilt. Aber schon hatte sie Alles, was ihr zu Gebote stand, aufgewendet, und noch hatten die, welche sich im Thale befanden, die ihnen bestimmte Gabe nicht empfangen [4]).

[1]) Vit. Mathild. p. 925. seqq. bei Erath.
[2]) Vit. Mathild. p. 932. vgl. mit Wittekind Corbeiens. l. III. p. 662.
[3]) p. 937. seq. (nicht an einem Sonntag, wie jetzt Prof. Giesebrecht dargethan hat.)
[4]) „adhuc *tortum panem* non perceperant, qui in valle sedebant" p. 937.

Da ergriff sie, auf der Höhe des Berges stehend, eine Brätzel und warf sie von oben hinunter. Von Ort zu Ort über Steine und Dornen rollte sie unversehrt hinab und kam gerade in die Hände des Armen, für den sie bestimmt war. Eine grosse Menge Menschen stand umher und bezeugte das wunderbare Ereigniss.

In Quedlinburg hielt sie sich auf, als ihr geliebter Sohn Heinrich, das Ebenbild seines Vaters, und wie jener nicht minder durch männliche Schönheit, als durch Thätigkeit und Tapferkeit ausgezeichnet, im November 955 in Bayern starb [1]. Die Abgesandten, denen es aufgetragen war, die Todesbotschaft zu überbringen, wagten es nicht, sie auszusprechen. Als sie die Briefe gelesen hatte, die jene mitgebracht, ergriff sie der tiefste Schmerz. Sie entfärbte sich; ihre Glieder zitterten; in dem Buche, welches sie in der Hand gehalten hatte, verbarg sie ihr Gesicht; da flossen ihre Thränen; den ganzen Tag nahm sie keine Speise zu sich. Zur Kirche rief sie dann die Jungfrauen des Stiftes, für die Seele des Hingeschiedenen zu beten; dorthin begab sie sich selbst. In rührendem Gebet flehte sie knieend auch wegen der vielen Leiden seines Lebens um sein ewiges Heil. Dann aber wankte sie zum Grabe Heinrich's ihres Gemahls und klagte ihm, das Haupt zum Grabe geneigt, das Leid, welches ihr das Herz brach. Dass er der Bitterkeit dieses Schmerzes entgangen und nun von dem grausamen Leide fern die Freuden der Seligen geniesse, darum pries sie ihn glücklich. Sie dagegen sei ihres letzten und liebsten Trostes beraubt, der sie bisher bei der Erinnerung an ihren Gemahl aufrecht erhalten habe, seit der geliebteste ihrer Söhne, der Stolz ihres Alters, der Erde entrückt sei. „O mein Gemahl," so lauteten ihre Worte, wie sie uns ihr Biograph mittheilt, „wie viel glücklicher bist du doch als ich, dass du die Bitterkeit dieses Schmerzes im Laufe deines irdischen Lebens nicht empfunden hast. Jetzt, wie ich hoffe, freust du dich der ewigen Ruhe und nimmst an unsern Leiden nicht Theil. So oft ich an den harten Tag deines Todes dachte, war dies der einzige Trost, der mich wieder aufathmen liess, dass der geliebte Sohn noch am Leben war, der durch Gestalt, Namen und Haltung deinem Bilde vorzugsweise glich."

An diesem Tage legte sie die Königlichen Gewänder ab und vertauschte sie für immer mit Trauerkleidern; fortan wollte sie weltliche Lieder nicht hören, bei Spielen nicht gegenwärtig sein; nur geistliche Gesänge, die heilige Schrift und Erzählungen vom Leben heiliger Männer blieben ihre Lust und Freude.

Wie ihr Leben von jetzt an allein dem Wohle und Gedeihen ihrer Stiftungen gewidmet war, so weilte sie nirgends so häufig und gern, als in Quedlinburg, wohin sie in höherem Alter noch ganz besonders der Umstand zog, dass dort ihre Enkelin Mathilde Aebtissin geworden war, deren Ausbildung und Pflege natürlich einen Hauptgegenstand ihrer mütterlichen Fürsorge ausmachen musste. Quedlinburg blieb ihre Heimath, welche sie nur verliess, um auch andern ihrer Lieblingsorte, wie Nordhausen und Pölde, die Freude ihres Besuches zu bereiten, und allen Lieben, die sich dort aufhielten, ihre Wohlthaten zu spenden.

(Die Schrift ist ihren wesentlichen Theilen nach nicht aus Heinrichs des Zweiten, sondern aus Ottos des Dritten Zeit, wie aus der Göttinger Handschrift hervorgeht, welche durch den Herrn Geh. Rath Pertz in den Monumm. Germ. XII, p. 572 ff. gedruckt ist, wo dieselbe Geschichte noch einfacher erzählt wird.)

[1]) a. a. O. p. 935 seq.

Gern sah sie das Ende ihres Lebens herannahen. Vergebens versuchte es ihre Dienerin Richburg, welche sie zur Aebtissin in Nordhausen gemacht hatte, sie dazu zu bestimmen, sich in Nordhausen ihr Grab zu wählen [1]). Sie reiste nach Quedlinburg, und starb dort am 14. März 968 in einem Alter von fast 80 Jahren. Als sie das Herannahen ihres Todes fühlte, legte sie zuerst ihre Beichte ab, nahm dann das heilige Abendmahl, liess Psalmen singen, ihren sterbenden Leib auf die Erde legen und eingedenk des Spruches, dass es einem Christen zieme, in Sack und Asche zu sterben, bestreute sie mit eigenen Händen das Haupt mit Asche; dann bezeichnete sie sich mit dem Zeichen des heiligen Kreuzes und entschlummerte in derselben Stunde eines Sonnabends, in welcher sie immer die Armen zu erquicken gewohnt gewesen war. Ihrem letzten Willen gemäss, wurde sie in der Kirche des heiligen Servatius neben ihrem Gemahl, den sie mehr als dreissig Jahre überlebt hatte, in geweihter Erde feierlich bestattet [2]). Der Ruf ihrer Frömmigkeit und Menschenliebe war überall verbreitet; darum fand die Aeusserung eines Einsiedlers Glauben, welcher gesehen zu haben versicherte, wie sich ihre Seele mit der des Bischofs Bernhard mitten unter den Engeln in unnennbarer Glorie in den Himmel erhob [3]).

Wie Mathilde, so bewiesen auch ihre Söhne und Enkel der Kirche, die durch die Gräber der Eltern für sie ein geheiligter Ort war, stets grosse Liebe und Verehrung. In Quedlinburg das Osterfest zu feiern, wurde den Königen aus diesem Hause, wenn sie in Deutschland sich aufhielten, Pflicht und Gewohnheit, welcher sich erst Heinrich der Zweite im folgenden Jahrhundert zu entziehen anfing [4]). Da nahmen sie an den Festlichkeiten der Kirche, den Prozessionen, Messen und übrigen gottesdienstlichen Handlungen Antheil [5]); auf dem Berge genügten sie in der Kirche ihrer Pflicht als Menschen, unten in der Pfalz als Könige und Regenten [6]).

Bei einem dieser Feste im Jahr 941 bestand hier Otto eine Lebensgefahr [7]). Ein gegen sein Leben angesponnener Verrath, dem selbst der eigne Bruder, Heinrich, der Liebling Mathildens, nicht fremd geblieben war, wurde glücklich entdeckt; dennoch zunächst kein Schritt gethan, die Verräther sogleich zu verhaften, damit nicht das Fest entweiht und die heiligen Tage mit Blut befleckt würden; nur der Schutz der Getreuen verhinderte die Ausführung des frevelhaften Unternehmens. Erst als das Fest vorüber war, verfuhr man gegen die noch nichts von der Entdeckung ahnenden Verschwornen, Erich, Reinward, Walin, Escherich, Bucco (Burchard), Herrmann. Nur einer der Theilnehmer, Escherich, — zwei dieses Namens waren unter den Verschwornen — der sich bis auf diese Zeit durch Tugend

[1]) a. a. O. p. 943.

[2]) „sepulta est coram altari Christi praesulis Servatii iuxta seniorem suum: quia quem viventem dilexerat, huic se mortuam coniungi, quamdiu deguit, semper imploravit." Ditm. Merseburg. l. II, p. 334.

[3]) „Piam famam super his nemo nos vituperet prodidisse, dum veri periculo non succumbimus. Audivimus enim a quodam solitario, in spiritu an manifesta visione nescio, animam Bernhardi Episcopi et Reginae infinita multitudine angelorum cum ineffabili gloria se in coelos deferri vidisse." Annal. Saxo ad a. 968.

[4]) Chron. Quedlinb. bei Leibn. II, p. 287 et 289. Urspr. Quedlinb. S. 14.

[5]) Annal. Saxo ad a. 973.

[6]) Chron. Quedlinb. ad a. 1000.

[7]) Id. ad a. 941. Ditmar Merseb. l. II, p. 335. Leibn. Annal. Saxo ad a. 943.



vor den Uebrigen ausgezeichnet hatte, wollte, eingedenk seines Adels und seines tadelfreien frühern Lebens, die Schmach der Gefangenschaft nicht dulden und starb, durch eine Lanze getroffen, im Kampf der Verzweiflung mit seinen Verfolgern. Alle übrigen wurden gefangen und darauf getödtet. Otto war gerettet und kehrte später vielleicht eben darum gern an demselben Feste nach Quedlinburg zurück, um Gott für seine Erhaltung zu danken.

Auch andre Feste wurden in dieser Kirche von den Königen begangen, so oft sich diese mit den Fürsten zur Schlichtung weltlicher Händel hier versammelten [1]).

Doch auch darin zeigte sich die Zuneigung und Verehrung der Glieder der Familie, dass sie die Kirche nach der Sitte damaliger Zeit durch Reliquien zu schmücken ernstlich bemüht waren. Dafür spricht schon die Sage, wie die Ueberreste des heiligen Servatius auf Mathildens Begehren aus dem ehemaligen Bischofssitze des Heiligen in den Niederlanden geraubt und drei Jahre später von den früheren Besitzern in der Stille der Nacht den Sachsen entrissen und zu den alten Verehrern zurückgeführt worden seien [2]). Sicherer ist eine andere Nachricht, nach welcher Heinrich die Hand des heiligen Dionysius, welche er vom entsetzten König Carl von Frankreich im Jahr 923 empfing, nach Quedlinburg gebracht haben soll [3]). Sie ist uns um so interessanter, weil sie darauf zu führen scheint, dass Heinrich schon in jener Zeit die Absicht gehabt habe, eine Kirche in Quedlinburg anzulegen. Später übersandte Otto im Jahr 962 der Kirche die Reliquien der Märtyrer Fabianus, Eustachius, Pantaleo, Hippolytus, Eugeus, Valens und den Körper der Jungfrau Laurentia [4]); darauf im Jahre 964 den Körper der heiligen Jungfrau Stephana [5]). Auf diese Weise entstand der Kirche ein grosser Reichthum, der ihre Altäre schmückte, viele Anbeter der Heiligen hier versammelte und zum Theil noch vorhanden ist.

Hieran knüpft sich die Frage, welchem Heiligen vorzugsweise der Hochaltar und mit ihm die Kirche und das Stift selbst geweiht war. Mit Unrecht nämlich hat sich die Meinung verbreitet, als sei es Petrus allein gewesen, dem Heinrich die erste Kirche zum Schutze übergeben, und Servatius habe erst später nach der Vergrösserung des Gebäudes den Rang eines ersten Patrones des Stiftes empfangen. Es gründet sich diese Ansicht wahrscheinlich auf die Angaben der Schriftsteller, dass Heinrich vor dem Altare des Petrus beerdigt sei, worin wirklich alle ohne Ausnahme übereinstimmen [6]). Allein daraus darf nicht gefolgert werden, dass Petrus allein, nicht einmal dass er vornehmlich Schutzpatron gewesen. Gehen wir nämlich die Urkunden und urkundlichen Nachrichten der Schriftsteller des ersten Jahrhunderts der Kirche durch, so erfahren wir, dass gleich Anfangs Servatius und mit ihm viele andere Heilige die Kirche in ihren

[1]) Da die Chronisten genau anzugeben pflegen, wo die Kaiser die Feste feierten, so können wir hier im Allgemeinen auf sie verweisen.

[2]) Brower Annall. Trevir. T. I, p. 469. Hoenschen. de Servat. Episcopo ed. 1686, bei Kettn. Antiqq. Quedlinburgg. p. 77 seq.

[3]) Chronogr. et Annal. Saxo ad a. 925. cfr. Wittek. Corb. p. 638. Ditm. Merseb. I, p. 15. Kettner, Quedlinb. Kirchen- und Reformationshistorie S. 91 u. 99. Waitz, Heinrich I. S. 60.

[4]) Annal. et Chronogr. Saxo ad a. 962.

[5]) Dieselben ad a. 964.

[6]) Annal. u. Chronogr. Saxo ad a. 936. Wittek. Corb. I, p. 641. Chron. Halberst. II, p. 114. Leibn.

Schutz nehmen sollten, dass man aber gern bald den einen, bald den andern zu nennen pflegte und trotz der verschiedenen Bezeichnungen immer den einen Altar meinte. Den Altar, vor welchem Heinrich beerdigt war, nannte man den Altar des heiligen Petrus; jenen, wo Mathilde neben Heinrich ihr Grab fand, nennt Ditmar von Merseburg den Altar des heiligen Servatius[1]). In Otto des Ersten Urkunden vom Jahr 937 und 955 wird Maria und mit ihr Servatius genannt; im Jahr 956 Petrus in zwei Urkunden; im Jahr 961 und 974 Servatius; im Jahr 993 Gott und Servatius; endlich in der Bestätigungs-Urkunde des Papstes Sylvester aus dem letzten Jahrzehend dieses Jahrhunderts werden Gott und Servatius als die Patrone des Stifts verbunden[2]). Nach beiden folglich, nach Petrus und Servatius kann die erste Kirche sammt ihrem Altar mit vollem Rechte benannt werden.

Wenn man Alles zusammenfasst, was bisher dargestellt worden ist, so kann darüber nicht der geringste Zweifel mehr obwalten, dass Heinrich und Mathilde in der Schlosskirche zu Quedlinburg, welche sie gegründet, auch ihr Grab gefunden haben; zumal ausdrücklich Otto der Erste eine seiner frühesten Schenkungen an das Stift gerade dadurch motivirt[3]). Mit Recht hat daher Fritsch jedes Bedenken der Art zurückgewiesen[4]). Man hat aber auch den Versuch gemacht, sich durch den Augenschein selbst von dieser Thatsache zu überzeugen und die Gräber dieser grossen Todten nicht unberührt gelassen. Ueber eine Oeffnung der Gräber im vorigen Jahrhundert haben wir eine doppelte Nachricht, eine gedruckte von Wallmann, eine ungedruckte von Quenstedt. Jener erzählt[5]): „Das Grab Heinrich's ist ausgemauert und nicht tief; es hat auch nur die Länge und Breite eines mittelmässigen Mannes. Es ist mit keinem gewölbten Bogen versehen, sondern nur mit einer eichenen Bohle gedeckt. In dem Grabe selbst steht ein aus einem Sandsteine, wie eine Krippe ausgehauener Sarg, der einen runden, von dergleichen Steine gefertigten schweren Deckel hat. Der Deckel ist viele Centner schwer und muss wegen seines grossen Gewichts durch starke Männer mit dem Kloben gehoben werden, wenn die Gebeine gesehn werden sollen. In dem Sarge sind nicht viel Knochen von dem Gerippe des Königs vorhanden, und es ist sonst weiter Nichts zu sehen. Man findet darinnen keine Kleidungsstücke, kein Rüstzeug, keine Kostbarkeiten, noch andere Sachen; weshalben auch zu vermuthen ist, dass der König Heinrich von seiner Gemahlin, die eine grosse Demuth jederzeit geliebt und ausgeübt hat, nackend und bloss in Linnen gewickelt, wie der Heiland in die Gruft gelegt ist, in dieser Krippe beerdigt worden. Diese Beschaffenheit des Grabes weiss ich gewiss, woher ich es aber weiss, das werde ich für dies Mal nicht melden.“ Diese Worte sind im Jahr 1782 geschrieben worden.

Ungleich offener und wichtiger ist die zweite Nachricht, welche sich

[1]) II, p. 334. Leibn.
[2]) Sämmtliche Urkunden bei Erath.
[3]) „Monasterium Quidilingaburg constructum, ubi dominus et genitor noster piae memoriae rex Henricus extat tumulatus“ bei Erath S. 5. Urkunde vom Jahr 944.
[4]) Fritsch, Gesch. von Quedl. I, S. 47 folgd.
[5]) Wallmann, Beiträge zur Aufklärung der Geschichte des Reichsstifts Quedlinburg, S. 82. vgl. Fritsch a. a. O. S. 49.



in einem Aktenstück [1]) der Superintendentur zu Quedlinburg findet und eine vollständige Mittheilung verdient. Dort heisst es unter der Ueberschrift: „Nachricht vom Grabe und Sarge des Kaisers Henrici Aucupis.“ „Den 14. April 1756 wurde auf Befehl Ihrer Königlichen Hoh. der Hochwürdigst. Durchl. Fürstin Abbatissin und Frauen, Frauen Anna Amalia das Grab des Höchstgedachten Kaisers vor dem Altar S. Petri im grossen Münster geöffnet, dessen Sarg zu besehen, dasselbige aber nicht gefunden, obgleich die Erde 6 Fuss tief ausgegraben; nur ein Stück von einer Bohle, ohngefähr von dieser Form [Figur], das 3 Zoll dick, 15 Zoll lang und 12 Zoll breit war. Weil nun neben dem Orte, wo solcher Sarg nach Anzeige D. Kettners in seiner Quedlinburgischen Kirchen- und Reformations-Historie stehen sollte, zur rechten Seite gegen obgedachten Altar der steinerne Sarg der Gemahlin des Höchstgedachten Kaisers gar bald ohngefähr 2 Fuss tief unter der Erde gefunden wurde mit dieser Aufschrift „II Jdus Mar. obiit Regina Mathildis, quae et hic requiescit, cuius anima obtineat aeternam requiem“ ohne beigefügte Jahreszahl, der Deckel desselbigen aber verschoben und unterwärts gegen den Altar 1 Fuss lang vom Ende abgebrochen, so wurde daraus geschlossen, dass der Sarg des Kaisers allbereits müsste aufgegraben, als ein hölzerner und verfaulter gefunden und die angetroffenen Reliquien vom Körper des Kaisers in den steinernen Sarg seiner Gemahlin gelegt sein; zumal da der Stein [Figur: a], welcher sein Grab bedeckt, bei a abgebrochen und wiederum in Kalk gesetzt war, auch von demselbigen in der sogenannten Zitter bei der Sacristei nur allein sein Kamm noch vorhanden, welcher ihm vermuthlich nach altem Gebrauch in seinem Sarge beigelegt und nachmals in seinem Grabe gefunden, als man dasselbige geöffnet hat, zu seinem Angedenken aber daselbst verwahrlich aufbehalten worden. Als der Deckel vom steinernen Sarge der Kaiserin Mathildis in Gegenwart höchstgedachter Königlicher Hoheit, des Durchlauchtigen Herzogs Carl von Braunschweig und vieler andern hohen Standespersonen aufgehoben und hinweggenommen wurde, befand man es auch also und noch zweierlei Gattung von Beinknochen nicht unterwärts, sondern vielmehr oberwärts liegend, dagegen unterwärts einige ganz dünne und schwarze Ribben. Der Deckel wurde hierauf auf das Untertheil des Sarges gerade wieder aufgesetzt, mit Erde bedecket, und die Steine, welche beide Gräber vorher bedeckt, wieder darauf gelegt, davon das oberste über dem Grabe des Kaisers halb zerbrochen und mit Gipskalk wieder ausgegossen, in Holz eingefasst. Weil das Untertheil des Deckels von gedachtem steinern Sarge, davon der Obertheil abgebrochen gefunden, unter dem Pfeiler des Gewölbes befindlich, darüber auf dem hohen Chor der grosse Altar steht, so ist daraus zu schliessen, dass das grosse Münster nach dem Tode höchstgedachter Kaiserin müsse gebaut sein. Zur nöthigen und nützlichen Nachricht hat dieses allhier niedergeschrieben J. W. Quenstedt, h. t. Subsenior et Aedilis.“

Niemand wird anstehn, diese — einige von der Hauptsache unabhängige Behauptungen ausgenommen — durchaus nichts Unwahrscheinliches enthaltende und von einem Augenzeugen ausgehende, schriftlich in den Akten niedergelegte Erzählung für wahrhaft zu halten, und der Nachricht,

[1]) Es führt den Titel: „Calendarium Collegii Canonicorum.“ Die Nachricht steht S. 341.

welche Wallmann gegeben, vorzuziehn. So geht denn, wie nach den vorhandenen urkundlichen Nachrichten zu erwarten war, aus der vorliegenden Erzählung klar hervor, dass hier König Heinrich und seine Gemahlin begraben worden sind, wie man auch über das Verschwinden des Sarges Heinrich's des Ersten und die Aufnahme seiner Gebeine in den Sarg Mathildens urtheilen möge. Ausserdem wird aber auch gegen die jetzt in Quedlinburg verbreitete Ansicht Kettner's Angabe als die richtige erwiesen, dass das Grab Mathildens rechts oder südlich, nicht links oder nördlich vom Grabe Heinrich's zu suchen ist, und dass folglich der links von Heinrich's Grabe befindliche Grabstein einem andern, als der Königin Mathilde angehören müsse. Kettner nennt Heinrich's Tochter, Mathilde [1]), deren Dasein aber unerweislich und höchst zweifelhaft ist [2]).

Schon im ersten Jahrhundert ihres Bestehens wurde mit der Kirche eine bedeutende, wesentliche Veränderung vorgenommen. „Im Jahr 997," sagt der Quedlinburgische Chronist [3]), „wurde die Erneuerung der heiligen Hauptkirche des Stifts auf Befehl der Kaiserstochter, Aebtissin Mathilde, mit allem Eifer betrieben. Da sie bei der Menge des daselbst zusammenströmenden Volkes erkannte, dass die Kirche, wie sie ihr Grossvater und ihre Grossmutter, Heinrich und Mathilde, erbaut hatten, zu eng war, als dass sie so grosser Erhabenheit entspräche, liess sie aus angestammter und angeborner Güte um der Vergrösserung der Kirche willen zur Ehre des heiligen Servatius ein Gebäude von höherem und breiterem Bau hinzufügen, welches der Bischof Arnulf im Beisein andrer Prälaten und Bischöfe am 10. März des genannten Jahres weihen musste."

So klar und deutlich der Chronist zu reden scheint, so drängen sich doch bei Erklärung seiner Worte einige Schwierigkeiten auf. Denn einmal fragt sich, ob die Erneuerung darin bestand, dass das ganze Kirchengebäude Heinrich's und Mathildens hinweggenommen und ein ganz neues an die Stelle gesetzt wurde, oder ob man das Kirchengebäude Heinrich's stehen liess und nur zunächst ein zweites Gebäude, etwa die jetzige Oberkirche, hinzufügte. Letzteres scheint am einfachsten das Wort apponere zu bezeichnen, welches der Chronist gebraucht. Zweitens aber ist auch dies nicht ganz klar ausgesprochen, ob diese Einweihung der Kirche nach Vollendung derselben, oder beim Anfang des Neubaues geschah; denn auch da pflegte nach alter christlicher Sitte die Weihe eines heiligen Gebäudes vorgenommen zu werden [4]). Die Worte unsers Chronisten, z. B. peragitur, lassen in der That an Vollendung des Neubaues denken; ja die Halberstädtische Chronik, die dieselbe

[1]) Kirchen- und Reformations-Historie S. 290.

[2]) Fritsch, Gesch. von Quedl. I, S. 52.

[3]) „Hoc anno *instauratio* sanctae Metropolitanensis ecclesiae in Quidilingensi castello iussu Imperialis filiae, Mathildis Abbatissae *omni studio peragitur:* quam cum ab avo aviaque, Regibus scilicet Henrico et Machtilde constructam, arctiorem, quam tantae celsitudinis ius exigebat, propter confluentis populi frequentiam cerneret, innata ac concreta sibi benevolentia ad augmentum eiusdem in honore S. Servatii Arch. et conf. *latioris* et *altioris* structurae aedificium *apponere* curavit: quod etiam, totius conventu cleri ac populi, ab Arnulfo, Halberstadensi Episcopo, nuper ordinato, cum aliis Archipraesulibus et Episcopis, quos modo nominatim evolvere longum est, congruenter ad decorandam dei domum VI Jdus Mart. dedicari fecit." Chron. Quedl. ad a. 997. (Pertz, M. G. V, p. 74.)

[4]) S. die Beweisstellen bei du Fresne Glossar. med. latinit. s. v. crux, und Bingham Origg. T. III, p. 323. ed Grischow.

Einweihung erwähnt, redet auf das Bestimmteste davon, dass Arnulf die vollendete Kirche geweiht habe [1]). Dennoch erzählt derselbe Quedlinburgische Chronist unter dem Jahre 1021 von einer zweiten Einweihung der Kirche, ohne zu erwähnen, dass zwischen 997 und 1021 irgend ein Unglücksfall der Stiftskirche gefährlich geworden wäre, oder gar ihr den Untergang gebracht und einen Neubau nothwendig gemacht hätte.

Jm Jahr 1021, sagt er [2]), war Kaiser Heinrich der Zweite in Halberstadt. Hier entschloss er sich, wiewohl es ihm unerwartet und wider Vermuthen geschah, die Aebtissin Adelheid, seine Enkelin, zu besuchen und bei der dortigen Weihung der Hauptkirche gegenwärtig zu sein. Mit ungemeinem Glanze wurde diese im Beisein des Kaisers und seiner Gemahlin und in Gegenwart der vornehmsten Fürsten und Prälaten des Reichs und einer grossen Menge Volks und zwar am 24. September vollzogen. Arnulf, Bischof von Halberstadt, weihte den Tempel und den Hochaltar zur Ehre der heiligen Dreieinigkeit, der Jungfrau Maria, Johannes des Täufers, des Apostels Petrus, des Stephanus, Dionysius und Servatius. Der Erzbischof Gero von Magdeburg weihte in der Mitte der Kirche den Altar des heiligen Kreuzes, welcher zugleich vielen Heiligen gewidmet war, nämlich dem Laurentius und Pergentinus, Laurentius und Vincentius, Blasius, Christophorus, Erasmus, Cosmes und Damianus, Clemens und Mauritius. Den südlichen Altar weihte Meinwerk, Bischof von Paderborn, zur Ehre des heiligen Liborius, aller Heiligen und Auserwählten Gottes, des h. Victor, Candidus, Exuperius, Mauritius, Hippolytus, Pantaleon, Cyriacus, und Adrianus. Den nördlichen Altar weihte Bischof Elward von Meissen zur Ehre des Apostels Bartholomäus und aller Apostel, Evangelisten und Schüler des Herrn. Im Westen waren zwei Altäre, einer südlich, ein anderer nördlich. Jener war dem heiligen Remigius und Cyriacus und andern Heiligen, dieser den heiligen Jungfrauen Stephana, Laurentia, Justa, Pusinna u. a. geweiht. Jeder Altar bekam einen reichen Schatz von Reliquien, welchen der Chronist ausführlich und genau beschreibt. Zum Andenken an seine Gegenwart bei dieser Feierlichkeit machte der Kaiser dem Hauptaltar, den er selbst kurz als den Altar Gottes des Allmächtigen, des heil. Servatius und vieler anderen Heiligen nennt, ein nicht unbedeutendes Geschenk [3]).

Da diese Einweihung nur einige zwanzig Jahre später erfolgte, als die vorige, und wie gesagt, nicht das Geringste von einem Unfalle, der die Kirche in jener Zeit betroffen hätte, bekannt ist, während doch die Quedlinburgische Chronik in jener Zeit unversehrt auf uns gekommen ist, und jede Kleinigkeit aufgezeichnet hat, die das Stift betraf, so haben wir hier nur die Wahl zwischen zwei Erklärungen. Entweder bezieht sich die im Jahr 997 erwähnte Einweihung nur auf die Gründung des Neubaues (und dabei würde anzunehmen sein, dass die Halberstädtische Chronik ihre Nachricht

[1]) „Eodem anno *monasterium* in Quidelingeburg latiori et altiori modo, quam prior fuisset structura, *perfectum*, Arnolphus Episcopus, confaventibus Archiepiscopis et Episcopis compluribus, VI Jdus Mart. divina favente clementia dedicavit.“ II, p. 119 Leibn.

[2]) Chron. Quedl. II, p. 292 seq. Leibn.

[3]) „altari in honore Dei omnipotentis et S. Servatii confessoris aliorumque plurimorum sanctorum consecrato, cuius dedicationi interfuimus.“ Urkunde bei Erath, S. 61.



aus der Quedlinburgischen entlehnt und ungenau wiedergegeben habe) [1]; — oder es war von der Aebtissin Mathilde neben das ältere Gebäude, welches vorerst stehen blieb, ein neues gesetzt worden, welches zur Erweiterung des kirchlichen Raumes dienen sollte und im Jahr 997 vollendet wurde, und erst nach dessen Vollendung fand ein Umbau des älteren Gebäudes Statt, welcher im Jahr 1021 zu Ende gebracht war. Einige Umstände, von denen weiter unten, scheinen für die grössere Wahrscheinlichkeit der letzteren Annahme zu sprechen.

Die Kirche stand nicht lange unversehrt, indem sie im Jahr 1070 nach dem Zeugniss Lambert's von Aschaffenburg mit allen daranstossenden Gebäuden in Brand gerieth und in Asche gelegt wurde [2]. Leider ist diese Nachricht so in den allgemeinsten Ausdrücken auf uns gekommen, dass man durchaus nicht sieht, ob von dem alten Gebäude irgend etwas und was vielleicht davon erhalten worden sei.

Im Jahr 1129 aber am dritten Pfingstfeiertage feierte der König Lothar in Quedlinburg das Pfingstfest und wohnte bei dieser Gelegenheit der feierlichen Einweihung der Kirche des heil. Servatius bei, welche dies Mal nicht von dem Bischof von Halberstadt [3], in dessen Sprengel Quedlinburg lag, sondern von den Bischöfen von Hildesheim und Minden vollzogen wurde [4].

Nach diesen Ereignissen wird uns erst in beträchtlich späterer Zeit, im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, der Umbau des Chores der Schlosskirche berichtet. Die an demselben befindliche wichtige Inschrift ist bereits im Obigen mitgetheilt worden. „Diese fromme Aebtissin (Jutte), sagt Winnigstädt [5], hub an, den neuen Chor zu bauen an das Münster und vollbrachte ihn im Jahr 1320, worinnen sie auch begraben liegt." Auch hier ist eine nähere Nachricht über die Gründe des Neubaues nicht vorhanden. Nur wissen wir, dass nicht die Aebtissin allein den Bau auf ihre Kosten ausgeführt hat. Denn in dem vorhin angeführten Aktenstück lesen wir [6]· „Den Altar S. Annae hat ein wohlthätiger und Gottliebender Bürger allhier zu Quedlinburg, Bernhard von Beckheim der Alten Stadt Bürgermeister pia affectione gestiftet, mit schönen Aeckern und andern Einkommen mit Einwilligung seiner ehelichen Hausfrau, Cunegundis genannt, reichlich begabt. Derselbe Bernhard v. B. hat auch damals das bune (bunte) Fenster gleich hinter dem hohen Altar ufm hohen Chor des Neuen Münsters in der Stiftskirchen auf seiner Unkost auch machen lassen, darinnen auch gar unrn

[1]) Solche Ungenauigkeiten sind sehr häufig. Sogar in einer Urkunde des Herzogs Ludolf für Gandersheim lesen wir „ecclesiam construximus" für „construere coepimus" s. Harenberg l. l. p. 61.

[2]) „Augustissimum in Quidelenburg templum cum omnibus attiguis aedificiis (incertum divina ultione, an fortuita calamitate) incensum atque in cineres redactum est." Lamb. Schaffnab. ad a. 1070. cfr. Corneri chron. ap. Eccard Script. I, p. 608 seq.

[3]) Später sind Streitigkeiten über diese Dinge ausgebrochen, s. Erath S. 96. N. XXIII.

[4]) Rex Pascha Goslariae celebrat et Pentecosten Quidelingeburch: monasteriumque S. Servatii ipso instituente consecratum et dedicatum est, feria secunda ab Episcopis Hildesheimensi et Mindensi." Chronogr. et Annal. Saxo ad a. 1129. Chron. Montis sereni ad a. eundem.

[5]) bei Abel S. 500.

[6]) Calendarium Servat. p. 137.

(sic) sein und seiner Hausfrau Bild noch zu sehen ist." Dieser Bernhard v. B. hat aber den Altar vor 1331 geweiht[1]), also um dieselbe Zeit, wo Jutte lebte, jenes Fenster machen lassen. Jetzt ist das bunte Fenster sammt den Bildern verschwunden und das Ganze zugemauert.

Dies sind die bedeutendsten Veränderungen, welche sich im Laufe der Zeit mit dem Kirchengebäude zugetragen und ihm im Ganzen und Grossen seine jetzige Gestalt verliehen haben. Unbedeutendere Veränderungen werden späterhin erwähnt werden. Als ein glücklicher Umstand muss es erscheinen, z. Th. als eine Folge der Wichtigkeit des Quedlinburgischen Stifts, dass von den für das Ganze des Gebäudes einflussreichen Bauten keiner uns entgangen zu sein scheint, so dass dadurch für die Beantwortung der Frage, in welcher Zeit die jetzigen Theile der Kirche entstanden sind, eine sichere Grundlage gewonnen wird.

Die Unterkirche führt im Munde des Volkes den Namen des „alten Münsters" und wird als ein selbständiges Gebäude, als die ursprüngliche, von König Heinrich I. erbaute Kirche bezeichnet. Diese Meinung, die man zunächst, wie so häufig die lokalen Traditionen, als ein Mährchen späterer Zeit zu verwerfen geneigt sein dürfte, erhält scheinbar eine gewichtige Bestätigung durch alte, von den Aebtissinnen ausgegangene Urkunden des Stifts. Denn das „alte Münster" wird in Urkunden von den Jahren 1314, 1386, 1395 und 1427, das „neue Münster" im Jahr 1458, beide zusammen im Jahr 1439 unter diesem Namen aufgeführt[2]). Diese Bezeichnungsweise geht ohne Zweifel noch in ein höheres Alterthum zurück und wird dadurch vornehmlich bestätigt, dass die Kirche, abgesondert, wie wir aus dem vorhandenen Calendarium ersehen, ein Fest der Einweihung des alten Münsters am 29. December, und des neuen am 4. Juni feierte[3]). Die letzte Angabe führt uns zugleich auf einen bestimmten Zeitpunkt, da der vierte Juni der Tag ist, auf welchen im Jahr 1129 der dritte Pfingsttag fiel, derselbe, an welchem König Lothar, wie wir sahen, die Kirche in seiner Gegenwart weihen liess. Der 29ste December aber weist in der That auf die früheste Gründung der Kirche zurück, indem sowohl die Weihung vom Jahr 1021, als die vom Jahr 997 an einem anderen, bestimmt angegebenen Tage Statt gefunden hatte.

Dass indess die Unterkirche, in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, gleichwohl kein selbständiges Gebäude und somit auch nicht die erste, an dieser Stelle gegründete Kirche sein könne, ergiebt sich auf den ersten Blick aus ihrer Anlage und Construction. Indem sie nämlich vollständig dem Chor und Querschiff der Oberkirche nach deren ursprünglicher Anlage entspricht, gewinnt ihr Grundplan eine Gestalt, welche, für ein selbständiges Gebäude, auf keine Weise den Regeln des mittelalterlichen Kirchenbaues angemessen sein würde, überhaupt auch in sich keine harmonische Abge-

[1]) S. Erath S. 442. N. CLXXVI.
[2]) S. Erath, p. 372, n. 83; p. 614, n. 446; p. 708, n. 102; p. 786, n. 227; p. 739, n. 152.
[3]) Calend. bei Erath, p. 910 u. 913.

schlossenheit hat; auch sind die Ausbauten unter den Flügeln des Querschiffes (AB und CD) nicht als eine spätere Anfügung zu betrachten, indem sie in ihren Details, wie oben bemerkt, denselben Styl haben, wie die anderen Theile der Unterkirche. Noch wichtiger sind einige andere Verhältnisse der Construction, welche nur dadurch erklärt werden können, dass sie von vorn herein mit bestimmter Rücksicht auf einen Oberbau ausgeführt sind. Die grosse Altarnische zunächst hat eine Form, welche sie durchaus nur als den Unterbau einer (durch den gothischen Ueberbau vernichteten) Nische des Hochaltares im Chore der Oberkirche erscheinen lässt; sollte sie für sich eine eigne Gültigkeit haben, so müsste sie, wie dies überall in ähnlichen Fällen gefunden wird, entweder schmaler sein und nur dem Mittelschiff der Unterkirche an Breite gleich kommen, oder — wenn man hier eine Ausnahme voraussetzen wollte — bis an die Seitenwände zurücktreten; auf keine Weise aber dürfte sie, wie es gegenwärtig der Fall ist, mit ihren Ecken (ϱ und σ) mitten in die Seitenschiffe vorspringen. Auch das Kreuzgewölbe, mit dem sie bedeckt wird, ist für eine selbständige Altar-Nische etwas durchaus Ungewöhnliches, da eine solche stets mit einem halben Kuppelgewölbe bedeckt wurde. Sodann sind die beiden breiten Wandpfeiler, an denen die Halbsäulen β und $\varkappa$ hervortreten und die mit der Mauer im vollkommenen Verbande stehen (also gleich alt sind), für die Unterkirche an sich ganz zwecklos und erklären sich wiederum nur dadurch, dass sie die untere Fortsetzung jener Wandpfeiler der Oberkirche bilden, welche in der Durchschneidung des Kreuzes hervortreten. Ferner ist der Styl, in welchem die Unter- und die Oberkirche ausgeführt sind, vollkommen übereinstimmend, ja die Details der letzteren fast noch eher auf ein höheres Alter hindeutend. Endlich scheint auch der oben mitgetheilte Bericht Quenstedt's, dass ein Theil des Sarges der Königin Mathilde unter einem Pfeiler des Gewölbes (entweder der einen Säule der Altar-Nische, oder der Ecke der Nische selbst) befindlich war, auf ein späteres Alter dieses Baues schliessen zu lassen. Was gegen diese, so vollkommen begründete Ansicht, ausser den obigen Angaben, vorgebracht ist, hat weiter keine Haltbarkeit. Man meint, dass der Bau für eine Unterkirche zu ausgedehnt sei, obgleich deren ebenso auch bei andern Kirchen (z. B. eine sehr grosse im Dome zu Speier) vorkommen; man meint, dass der Chor, durch die Höhe der Unterkirche, eine Höhe über dem Boden des Schiffes der Oberkirche erhalten habe, welche ganz aussergewöhnlich sei, obgleich es hiefür ebenfalls nicht an den verschiedensten Beispielen fehlt. Auch der Umstand, dass der Boden der Unterkirche nicht, wie gewöhnlich, in die Erde vertieft, sondern um Einiges höher ist, als der zunächst gelegene Theil des Schlosshofes, ist an sich kein Gegenbeweis gegen unsere Annahme; denn eines Theils konnte der Felsboden, darauf die Kirche steht, eine solche Einrichtung schwierig machen, anderen Theils aber ist eben das gesammte Terrain gegen den Chor hin abschüssig, und der Boden des eigentlichen Kirchenschiffes hiedurch in der That um fünf Stufen höher, als der der Unterkirche (s. die Stufen bei der Thür h, Grundr. der Unterkirche).

Bei alledem aber dürfen wir keinen Anstand nehmen, den Platz, auf welchem die Unterkirche steht, als dieselbe Stelle zu bestimmen, welche die Kirche Heinrich's I. einnahm. Ja, der in der grossen Nische befindliche Altar ist unzweifelhaft derselbe, welcher schon für jene als Altar

diente. Hiefür spricht zunächst der Umstand, dass man das Fest seiner Einweihung bis in das spätere Mittelalter hinein feierte, was bestimmt nicht der Fall gewesen sein würde, wenn derselbe durch einen andern ersetzt und somit eine neue Einweihung nöthig geworden wäre. Bei dem ersten, in die Periode von 997—1021 fallenden Umbau der Kirche aber hatte dieser Fall nicht eintreten können, da derselbe nicht durch irgend eine Zerstörung der Kirche, sondern nur um sie zu erweitern, herbeigeführt war. Wie sehr man aber in der gesammten katholischen Kirche für die sichere Erhaltung einmal geweihter Altäre, vornehmlich solcher, an welche sich eine vorzügliche Bedeutung knüpft, Sorge trägt, ist bekannt; so sahen wir z. B. noch in unsern Tagen den Hochaltar der uralten, jüngst durch Brand verdorbenen Paulskirche bei Rom, während der Zeit ihrer Wiederherstellung, durch ein Bretterhaus gegen alle Unbilden bei diesem Umbau geschützt. Hiedurch aber geht zugleich hervor, dass der Boden der Kirche Heinrich's ungefähr dieselbe Höhe hatte, wie der jetzt in der Unterkirche vorhandene, und dass man somit auch nicht genöthigt war, die Gräber Heinrich's und seiner Gemahlin zu stören, was ohnedies die Gefühle der Ehrfurcht und Dankbarkeit verboten haben würden. Ob aber die Ausdehnung jener Kirche in ihrer Länge und Breite mit den Umfassungsmauern der gegenwärtig vorhandenen Unterkirche genau übereinstimmte, vermögen wir nicht zu beurtheilen.

Der Neubau, von welchem im J. 997, unter der Aebtissin Mathilde, die Rede ist, kann zunächst jedoch (worauf im Obigen bereits hingedeutet wurde) nur das Schiff der Oberkirche betroffen und die alte Kirche muss noch mehrere Jahre hindurch unberührt daneben gestanden haben. Dies beweist der Umstand, dass die Aebtissin Mathilde, die im J. 999 starb, in der Mitte der Kirche neben ihren Grossältern begraben[1]) und ihre Nachfolgerin Adelheid, zu Michaelis desselben Jahres, vor dem Altare derselben zur Aebtissin geweiht wurde[2]). So dürfte auch die oben mitgetheilte Angabe des Chronisten, welcher von einer Anfügung des neuen Gebäudes zu sprechen scheint („apponere curavit"), zunächst in ihrer wörtlichen Bedeutung zu fassen sein. Und wenn wir annehmen (was sich später bestimmt erweisen wird), dass die Schlosskirche, in den Haupttheilen ihrer gegen-

[1]) „Atque in medio Basilicae Sancti Petri et Scti. Stephani, iuxta tumulos regum, avi et aviae suae Henrici et Mathildis reconditur," Chron. Quedl. ad a. 999. Aehnlich sagt Ditmar Mers. II, p. 356. Leibn.: „Sepulta est in ecclesia ad caput avi suimet, regis Henrici." Wir stimmen in unsrer Behauptung nun auch hier, wenn freilich bedingungsweise, mit Wilhelm a. a. O. überein. S. 45: „Das Wort Basilica bezeichnet nach den alten fränkischen Begriffen die Gruftkirche eines Fürsten. Eine Gruftkirche, welche sich König Heinrich noch bei Lebzeiten zu seiner künftigen Ruhestätte ausersehen, und die er wahrscheinlich selbst hatte erbauen lassen, diese Gruftkirche nun, das sogenannte alte Münster, befand sich auf dem Schlossberge zu Quedlinburg und wurde, nach Vollendung des Baues der neuen Stiftskirche zu St. Servatii, mit dieser als Krypta in Verbindung gebracht." (Freilich so, dass man auch ihre Form dem neuen Bau gemäss umwandelte.)

[2]) „Die solenni namque Michaelis Archangeli festo, electione iterata ab Arnulfo coram Altari Sancti Petri Apostoli Principis et Sancti Stephani protomartyris honore congruo benedicitur." Chron. Quedl. ad a. 999. Vergl. Annal. Chronogr. Saxon. zu diesem Jahre, und Chron. Halberst. II, p. 119, Leibn.



wärtigen Beschaffenheit, dasselbe Gebäude ist, welches in der Periode von 997—1021 aufgeführt wurde, so dürfen wir diese Angaben auch vielleicht mit der roheren Erscheinung der Säulen im Schiff der Oberkirche in Verbindung setzen. Denn wenn diese einige Zeit früher, als die der Unterkirche, gefertigt wurden, so ist es leicht denkbar, dass bei den letzteren schon mehr geübte Künstler angewandt werden konnten. (Dies Verhältniss ist indess nicht so sehr für die Verschiedenheit des Ornamentes in den Kapitälen, als für die mehr entscheidenden Unterschiede der Formation der Säulenbasen in Anspruch zu nehmen.) Die im J. 1021 angeführte Einweihung dürfte sich somit vorzugsweise auf einen Umbau der älteren Kirche, d. h. auf die Unterkirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt — sammt dem Oberbau, welcher ihrem Style vor der Ausführung des gothischen Chores entsprechend gewesen sein muss, — somit auf die Vollendung des gesammten Neubaues beziehen.

Im J. 1070 wurde das neue Kirchengebäude durch einen grossen Brand verdorben. Es ist schon oben beklagt worden, dass die Nachricht, welche wir über dieses Unglück besitzen, nur in allgemeinen Ausdrücken abgefasst ist; es ist möglich oder vielmehr wahrscheinlich, — vorausgesetzt, dass der in Rede stehende Bau massiv aufgeführt war (vergl. unten), — dass nur das Holzwerk verbrannt und das Mauerwerk nicht eben in dem Maasse zerstört worden war, dass sofort ein zweiter vollständiger Neubau eintreten musste. Auch wissen wir, dass beträchtliche Zeit vor der folgenden Einweihung im J. 1129, bereits im J. 1105, Kaiser Lothar das Osterfest in Quedlinburg zu feiern im Stande war[1]), so dass es doch nicht gänzlich an den kirchlichen Einrichtungen fehlen konnte. Halten wir hiemit nun die Zeugnisse zusammen, welche uns an dem Gebäude selbst eine im früheren Mittelalter vorgenommene Restauration desselben erkennen lassen, so dürfen wir leicht geneigt sein, diese mit den durch jenen Brand etwa hervorgebrachten Beschädigungen zusammenzustellen. Wir sahen in der Unterkirche einen Pfeilerbau eingefügt, welcher im angewandten Material, wie in der Technik, die Spuren einer grossen Eilfertigkeit trägt; vielleicht war die Unterkirche bis auf diese Stelle in der Durchschneidung des Kreuzes, wo herabgestürztes Gebälk die Gewölbe durchbrochen haben mag, unbeschädigt geblieben und man beeilte sich nun, sie zunächst für die einstweilige Ausübung der gottesdienstlichen Gebräuche, so gut es ging, wiederherzustellen. Dann ist es, soweit wir aus den vorhandenen alten Theilen der Kirche schliessen können, vornehmlich die nördliche Seite der Kirche (die Wand des nördlichen Seitenschiffes und die Nische des nördlichen Kreuzflügels), welche die Spuren bedeutender Restaurationen zeigt; und auch hier, wo die Stiftsgebäude der Kirche zunächst standen, während die südliche Seite der letzteren sich unmittelbar über dem Felsabhange erhebt, liegt es nahe, eine grössere Beschädigung durch Feuersgefahr vorauszusetzen. Vielleicht gehört in diese Zeit auch das in seinem Aeusseren so schmucklose Thurmgebäude; sehr wahrscheinlich ferner (wie sich aus den Eigenthümlichkeiten ihres Styles ergiebt und später bestätigt werden wird) die im nördlichen Kreuzflügel eingebaute und von dem Gewölbe der Gruftkirche getragene Kapelle des Zitters.

Das Dachwerk der Kirche musste natürlich, wie schon bemerkt, durch

[1]) Annal. Saxo 1105. Vergl. Erath, Cod. dipl. Quedl. p. 112, 113.

das Feuer zerstört worden sein, und somit ist auch die Nachricht des Chronisten sehr wahrscheinlich, dass zuerst nach dem Brande von 1070 die Kirche mit Blei gedeckt worden sei[1]). Mit eben dieser Nachricht verbindet sich noch eine andre, nach welcher gerade zu jener Zeit in dem benachbarten Gernrode, am dortigen Osterberge, Bleierz gefunden und Bleibergwerke gegründet worden waren, welche für die Kirche des h. Cyriacus zu Gernrode, wie für die Stiftskirche zu Quedlinburg benutzt wurden, und ein zweckmässiges und brauchbares Material zur Deckung derselben lieferten[2]).

Dass man aber, bei einer blossen Restauration der Kirche, so lange Zeit bis zu einer neuen Einweihung derselben (von 1070 bis 1129) gebraucht habe, dies erklärt sich genügend aus den bewegten und unruhigen Verhältnissen jener Zeit, in welcher nicht nur die Aebtissinnen durch ihre Theilnahme an den öffentlichen Staatsverhältnissen leicht von der Sorge für den Bau abgezogen werden konnten, sondern sogar das Schloss selbst, im J. 1088, eine Belagerung auszuhalten hatte. Dass aber unter solchen Umständen die im J. 1129 erfolgte neue Einweihung der Oberkirche von um so grösserer Bedeutung war und die Feier derselben die der früheren Einweihung vom J. 1021 (welche bis dahin ohne Zweifel in den älteren Calendarien verzeichnet war) ersetzen musste, scheint in der Natur der Sache zu liegen.

Aus alledem wird die Wahrscheinlichkeit sehr erhöht, dass das vorhandene Gebäude der Stiftskirche (Ober- und Unterkirche) in seinen wesentlichen Theilen, mit Ausnahme der eben angeführten Restaurationen und der späteren Veränderungen, namentlich des gothischen Ueberbaues des Chores, in jene Bauperiode von 997 bis 1021 gehört. Mit Bestimmtheit werden wir dies jedoch nur aussprechen können, wenn die Eigenthümlichkeiten des hier angewandten Baustyles uns auf eben diese Zeit hinführen, und wenn derselbe im Einklang mit dem Style andrer gleichzeitiger Gebäude steht und als ein Glied in der Gesammt-Entwickelung der Architektur des früheren Mittelalters erscheint. Dies ist in der That der Fall: die hiezu erforderliche Untersuchung, welche eine weitere Abschweifung nöthig macht, werden wir weiter unten folgen lassen.

Es ist nun noch übrig, über die weiteren Veränderungen der Kirche im Innern und Aeussern zu berichten, so weit sich sichere Nachrichten in den Urkunden vorfinden.

Reparaturen und kleinere Umbildungen einzelner Theile der Kirche, wie Neubauten des Klosters, machten sich im Laufe der Jahre fortwährend

[1]) „Beatrix, sagt Winnigstädt, bei Abel, S. 489., soll die 1070 abgebrannte Stiftskirche wieder haben bauen, und mit Blei decken lassen, ihn auch mit vielen Zierraten und Kleinodien begabet." Auf den Namen der Aebtissin kommt es hier nicht an, weil Winnigstädt in der Reihenfolge der Aebtissinnen viele Fehler hat.

[2]) So sagt die Chronik der Stiftsbibliothek (ein Geschenk des Herrn Pastor Zander) S. 54, dass man Bleierz bei dem Osterberge bei Gernrode gefunden und damit die genannten Kirchen gedeckt habe.



nöthig. Da aber die Einkünfte der Abtei, wie bei allen ähnlichen Stiftungen im Mittelalter geschehen ist, durch verschiedene Umstände allmählich immer tiefer sanken, von den Kaisern aber keine weiteren Schenkungen gemacht zu werden pflegten, sah man sich oft gezwungen, zu Indulgenzen und auch zu Verkäufen zu schreiten. Die Indulgenzen oder Ablassverkündigungen fangen im 13ten Jahrhundert an überhand zu nehmen, um den Besuch des Münsters und seiner Altäre an den hier gefeierten Festen zu fördern, und die für die Kirche nothwendigen Summen durch die Einnahmen zu bestreiten, welche bei solchen Besuchen dem Stifte zu Gute kamen. Bald sind es die Feste der Weihung des Münsters, bald die der Patrone des Stifts, bald die einzelnen Altäre, mit welchen sich nach und nach die Kirche füllte, für deren Besuch der Papst oder einzelne Erzbischöfe und Bischöfe einen Ablass auf 40 oder mehrere Tage ausschrieben. Gleiche Belohnung wird allen denen zugesichert, welche irgend etwas nicht nur zur Erbauung, sondern auch zur Ausstattung von Altären beitragen, sei es zu Wachslichtern, zu Altarbedeckungen, sei es zu anderem kirchlichen Bedürfniss. Die darüber ausgestellten Urkunden, deren eine ziemliche Anzahl vorhanden ist, würden eine noch ergiebigere Quelle wichtiger Notizen für uns sein, wenn nicht oft die Ausdrücke, in denen sie abgefasst sind, allzu zweideutig und dunkel wären. Wenn wir z. B. im Jahr 1346 in den Urkunden zugleich eine Ablassverkündigung des Erzbischofs Otto von Magdeburg und einen Güterverkauf der Aebtissin Jutte [1]) finden, weil, wie sie bestimmt sagt, das Münster den Einsturz drohe und die Einkünfte der Abtei zur Wiederherstellung desselben nicht hinreichten: so ist man darüber in Ungewissheit, ob unter dem Münster hier die Kirche oder die sonstigen Klostergebäude zu verstehen sind. Dass an der Kirche in jener Zeit gebaut worden ist, haben wir schon angegeben; dass aber auch an dem Kloster gebaut werden musste, lässt eine Inschrift vermuthen, welche rechts an dem Eingangsthore unter dem Stiftswappen steht und zwar zum Theil verwittert ist, aber doch die Zahl 1400 deutlich enthält. Auch aus dieser Zeit haben Chronisten die an sich unbestimmte, durch diese Inschrift aber verständliche Nachricht, dass die Aebtissin Ermgard von Kirchberg einen Theil des Münsters wieder bauen liess [2]). Diese starb aber im Jahr 1405. Auch Anna von Plauen, von 1435 bis 1457, setzte den Bau des Klosters fort.

Im Jahr 1511 drohte dem Kirchengebäude eine grössere Gefahr, indem im Kirchenstuhl der Aebtissin Hedwig ein Brand ausbrach, welcher aber durch schleunige Hülfe schnell gelöscht, den Gebäuden selbst keinen Schaden zugefügt hat. Nur einige stiftische Urkunden sind bei dieser Gelegenheit durch das Feuer vernichtet worden [3]).

Ein ähnliches Unglück geschah im Jahr 1567, als am 12ten März ein Blitz den Thurm traf und anzündete. Auch im Jahr 1678 wird von einer Ausbesserung desselben berichtet. Noch einmal wurde der Thurm im Jahr

[1]) S. Erath p. 471. n. 260 u. 262. „cum monasterium nostrum ad ruinam propinquum et irrecuperabilem dispositum videremus." Ganz eben so ist es aber schon früher nicht selten, z. B. bei der Aebtissin Agnes, die auch Manches für den Bau des monasterium, man weiss nicht, ob der Kirche oder des Klosters, gethan hat, s. unten.

[2]) Winnigstädt bei Abel S. 505.

[3]) Winnigstädt bei Abel S. 510.

1705 am 27ten November vom Blitze getroffen und stärker beschädigt; im Jahr 1706 wurde er schon wieder hergestellt und bekam damals seine jetzige Gestalt[1]).

Bald darauf machte die südliche Mauer der Kirche einen bedeutenderen Bau nothwendig, welcher im Jahr 1708 unter der Zwischenregierung der Gräfin Aurora von Königsmark ausgeführt wurde. Zugleich begann sie jenes Gewölbe, 6 Ellen breit, 6 Ellen hoch und 30 Ellen lang zu bauen, welches jetzt die Fürstengruft genannt wird. (S. oben, S. 554 Anm. 1.) Beim Aufgraben desselben stiess man auf zwei kupferne Särge[2]).

Dies sind die wichtigsten Schicksale der zu Quedlinburg von Heinrich I. und Mathilde aus Frömmigkeit und Dankbarkeit gegen Gott gestifteten Kirche. So ist sie durch neun Jahrhunderte hindurchgegangen, einst ein Lieblingsaufenthalt deutscher Könige, die dem deutschen Namen ewige Ehre gebracht haben, und mit dem Schönsten geschmückt, was sie besassen, jetzt einer evangelischen Gemeinde Gotteshaus, und so noch immer, der ersten Bestimmung gemäss, ein Ort christlicher Weihe[3]).

Doch sind noch mehrere Gegenstände der Erwähnung werth, welche das Innere der Kirche betreffen. Glocken besass bereits, wenn wir den vorhandenen Andeutungen trauen dürfen, die älteste Kirche zur Zeit der Königin Mathilde[4]). Erst unter Anna von Plauen in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts wurde die sogenannte grosse Glocke gegossen. Im Jahr 1705 fiel sie bei dem erwähnten grossen Thurmbrande herunter und zersprang; auch sie wurde im Jahr 1706 wieder hergestellt; neben ihr gab es noch zwei andere[5]).

Altäre waren in immer anwachsender Menge vorhanden. Ursprünglich gab es nur einen, den Hochaltar; im Jahr 1021 wurden fünf Altäre im neuen Münster geweiht; aber am Ende der katholischen Zeit zählte man ihrer, die Kapellen mit eingeschlossen, zwei und zwanzig[6]). Mit Reliquien, und schönen Behältnissen für dieselben, kostbaren Teppichen, goldenen und silbernen Crucifixen wurden die Altäre geschmückt. Was Anfangs in dieser Rücksicht geschehen ist, ist weniger bekannt. Ein altes Evangelistarium[7]) scheint ein Verzeichniss dessen zu enthalten, was um das J. 1000 vorhanden war, und nennt u. a. 8 Kreuze von Bernstein, 5 von Gold, 6 von Silber, 12 mit Edelsteinen geschmückte Flakon's, ein silbernes zum Theil ver-

[1]) Fritsch, Gesch. von Quedl. II, S. 219. Gemeinnütziges Wochenblatt zu Quedl. Jahrg. 1835.

[2]) Chronik, im Besitz der Frau Räthin Fügemann, S. 501.

[3]) [In der neuesten Zeit ist durch den Brand der Probstei die Kirche dem Blicke zugänglicher geworden und gewährt jetzt, noch mehr als zuvor, von allen Seiten dem Beschauenden eine grossartige Ansicht. 1853.]

[4]) „praecipite“ sagt Mathilde im Leben des Ungenannten, bei Erath p. 948 „*signa ecclesiae* pulsari et pauperes congregari.“

[5]) Fritsch, II, S. 219.

[6]) So das Calendarium S. Servatii, dessen wir oben gedacht haben.

[7]) S. unten die Beschreibung der Alterthümer. Das Verzeichniss steht am Ende des Evangelisten Lukas.

goldetes Christusbild, eine Bernsteinkapsel, drei elfenbeinerne Kasten mit den Reliquien, einen silbernen vergoldeten Adler, fünf Crystallschalen, eine Schale von Gold, 53 goldene Behältnisse. In jener Zeit soll auch Otto der Dritte seiner Schwester Adelheid einen goldenen Stab übersendet haben[1]). Manche von diesen Dingen scheinen noch unter den im Zitter aufbewahrten Alterthümern vorhanden zu sein.

Die Aebtissin Agnes, um 1200, hat nach ihrer eigenen Angabe[2]), ausser einer goldnen Schale und Krone und 24 Mark, die sie zum Decken des Münsters ausgab, der Kirche zwei Rücklaken von Seide, ein Rücklaken hinter dem Kreuze, ein Rücklaken an einer Seite des Chors und Tapeten vor dem Hochaltar geschenkt. Von ihrer Kunstfertigkeit wissen auch die Chronisten zu erzählen. „Agnes, sagt Winnigstädt[3]), soll eine gute Schreiberin gewesen sein, die viel Bücher in ihrem Amte mit schönen Gemälden und vergüldeten Buchstaben geschrieben pro divino officio, dazu auch viel herrliche Teppiche und Rücklaken oder Dorsualia gewirkt, die man noch im Dom zu Halberstadt zu St. Johannis und in andern Kirchen findet." „Diese Aebtissin, sagt ein anderer Chronist[4]), hat bei ihren Zeiten schöne Bücher mit ihren eigenen Händen geschrieben und hat sie mit Figuren schön illuminirt; ingleichen köstliche Teppiche mit ihren Jungfrauen gewürkt, so von 24 Schuh lang, und 20 breit, darauf die ganze Philosophie gewürket und genähet war, welche sollten dem Papst nach Rom geschickt werden, aber es ist nach dem verblieben. Und sind noch jetzo zu finden in der Stiftskirche, und waren ausgebreitet auf dem hohen Chor." Auch von diesen sind noch Ueberreste vorhanden.

Ermgard von Kirchberg, die wir oben bereits erwähnt haben, trug auch das Ihre zur Zierde der Kirche bei. „Sie gab einen Teppich," sagt Winnigstädt[5]), „und köstlich Rücklaken, auch zum Bau des Münsters 40 Gülden und 24 Gülden ad ornamenta S. Servatii, ferner eine grüne Kapsel mit Gold durchzogen, mit 6 Alben, zwei Krüge mit zwei Saphiren, einen herrlichen Vorhang von Gold und Perlen, mit einer köstlichen Leiste, dessgleichen auch Messingsformen den Feuerwächtern zu gebrauchen mit einem Deutschen Passional und einer Hebemutter in Silber gefasst zum gemeinen Gebrauch; sie liess den einen Theil des Münsters wieder bauen und gab ein Kleinod von Gold, wie ein Herz, darinnen ein Heiligthum, und hänget am S. Dionysii Daumen mit einer güldenen Kette; noch gab sie in den Chor ein wohlgeschrieben Gradualbuch, item einen Sarkk von Elfenbein und beschlagen mit ihren Kleinodien, von ihren silbernen Bechern und dem Holze, so in Silber gefasst war."

Auch Anna von Plauen war nach dem Chronisten[6]) „wohlthätig und

[1]) Ditm. Merseb. II, p. 356. Leibn. „Caesar piis assensum praebens desideriis, amitae suimet necem deflet et Abbatiam dilectae suimet germanae per Becelinum, portitorem, virga a longe commisit aurea et ut ab Episcopo benediceretur Arnulpho praecepit." — Vergl. in J. Grimm's Deutschen Rechtsalterthümern, S. 133, Lang. Reg. I, 76: „baculum in testimonium *perpetuum ibi* relinquit;" — und Fantuzzi, 5, 263, Urkunde vom J. 996.

[2]) Urkunde bei Erath p. 109 sq. n. XL.

[3]) bei Abel S. 493.

[4]) Chronik der Stiftsbibliothek S. 68.

[5]) bei Abel, S. 505.

[6]) Ebendas. S. 507.

milde gegen die Kirche, und zierte sie mit schönen Messgewanden und Ornaten."

Eine ganz andere Richtung nahm aber die Frömmigkeit im 16ten Jahrhundert durch die Reformation, welche im Jahr 1539 nach dem Tode des Herzogs Georg von Sachsen in Quedlinburg eingeführt wurde. Sie veränderte nach und nach das ganze Innere der Kirche[1]). Die Menge der Altäre verschwand und verlor ihre Bedeutung; dagegen entstanden Stühle für die Zuhörer der Predigt. Schon Anna die Zweite richtete den Kirchenstuhl der Aebtissin ein, baute die erste kleine Orgel und begann das Innere auch sonst umzugestalten. Anna die Dritte veranlasste den Bau einer neuen Orgel und liess den abteilichen Kirchenstuhl verbessern. Anna Sophie die Pfalzgräfin „liess ihr Kirchenstübchen — sagt ein Chronist — von Neuem zierlich aus geschnitzten Passionsbildern schmücken, auch die Decke darin malen, auf welcher der Oelberg dargestellt wurde, und das Fensterblei vergolden." Und nach einer andern Chronik hat sie mit eigener Hand sehr künstliche, feine Blumen zum Schmucke des Altars verfertigt; ferner schenkte sie im Jahre 1678 einen messingenen Kronleuchter, der zuerst am 25sten December jenes Jahres die Kirche zierte, und liess die gewölbte Decke im Jahr 1674 mit Wolken und Sternen malen und 1678 eine schöne künstliche Orgel verfertigen, für welche ansehnliche Beiträge eingesammelt worden waren. Auch die jetzige Kanzel liess sie 1662 setzen und den Altar, der noch gegenwärtig die Kirche ziert, verfertigen. Zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts endlich gab Aurora von Königsmark dem Kirchenstuhle der Pröpstin ihre jetzige Gestalt; auch sonst hat sie für den inneren Ausbau der Kirche in den Jahren 1712 und 1713 Manches geleistet.

Eine andere Zierde der Kirche darf schliesslich ebenfalls nicht übergangen werden, wenn gleich sie jetzt ihrer neuen Bestimmung wegen aus ihrem vorigen Lokal hinweggenommen ist, die von Anna Dorothea, einer Prinzessin von Weimar, im Jahr 1686 gegründete Bibliothek. Nach dem Beispiel ihres Bruders, des Herzogs Wilhelm von Weimar, sammelte diese Aebtissin die vorhandenen handschriftlichen und gedruckten Bücher, that aus ihrem eigenen Vorrathe Manches hinzu, vermehrte es durch Ankäufe aller Art und wurde auch von Fürsten und Gelehrten mit schätzbaren Werken beschenkt. Die Gnade Sr. Majestät des Königs hat diesen kleinen Bücherschatz der Stadt erhalten; er ist gegenwärtig im Besitz des Königl. Gymnasiums; zugleich aber mit den Bibliotheken des Magistrats und der St. Benedictikirche vereinigt, vertritt er die Stelle einer Stadtbibliothek. Diese ist gegenwärtig in dem Schlosse selbst aufgestellt.

Anhang.

Kunsthistorische Untersuchung und Beschreibung mehrerer benachbarten Kirchen.

Es wurde oben bemerkt, dass zur genaueren Bestimmung des Alters der einzelnen Theile der Quedlinburger Schlosskirche eine nähere Ver-

[1]) Die Beweisstellen für das Folgende finden sich sämmtlich in Fritsch's Geschichte von Quedlinburg, Bd. II.

gleichung mit den Bauverhältnissen andrer kirchlicher Gebäude nöthig sei. Hier bietet uns nun die nächste Nachbarschaft ein reichliches Material, und wenn wir bei den meisten Kirchen der Umgegend auch nicht so detaillirte historische Notizen besitzen, wie über die Schicksale der in Rede stehenden Schlosskirche, so werden uns doch die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der bei ihnen angewandten Baustyle und der in diesen stattgehabten Veränderungen auf sichere Schlüsse leiten können. Es ist somit im Folgenden eine genaue Beschreibung einer Reihe von diesen Gebäuden gegeben worden, welche zu dem gegenwärtigen Vorhaben eine günstige Gelegenheit darbieten und welche dasselbe um so mehr unterstützen, als sie sämmtlich einem nur kleinen Kreise des sächsischen Landes angehören, somit im Allgemeinen die Gefahr ausschliessen, durch Motive, die nicht sowohl verschiedenen Zeitperioden als verschiedenen Localdistricten angehören, auf zweifelhafte Schlüsse geleitet zu werden. Zugleich sind diese Gebäude fast ohne Ausnahme bisher so wenig beachtet, dass auch aus diesem Grunde eine genauere Darstellung ihrer Eigenthümlichkeiten, im weiteren Bezuge zur Geschichte der deutschen Architektur, nicht überflüssig erscheinen dürfte.

Die Resultate, welche aus der Vergleichung dieser Gebäude hervorgehen, fassen wir bereits hier zusammen, indem wir zur näheren Rechtfertigung des Einzelnen auf die einzelnen Beschreibungen verweisen.

1) Als der alterthümlichste Baurest in diesen Gegenden, soviel uns bekannt, erscheint die Gruftkirche der St. Wipertikirche bei Quedlinburg.

2) In durchgebildeter Eigenthümlichkeit treten uns sodann zuerst die Schlosskirche von Quedlinburg (in den Haupttheilen ihrer Anlage) und die Kirche von Wester-Gröningen entgegen. Wollen wir auf die oben angeführten Verschiedenheiten zwischen den Säulen der Ober- und der Unterkirche zu Quedlinburg ein Gewicht legen und die letzteren als die Arbeit schon mehr ausgebildeter Künstler betrachten, so dürfte überhaupt die Kirche von Wester-Gröningen etwas älter sein als die von Quedlinburg, und in ihrer ganzen Anlage den Styl zu erkennen geben, dem man bei dem Bau des Schiffes der letzteren noch zu folgen für gut fand. Doch sind Unterschiede der Art vielleicht zu fein, um sie mit Sicherheit für historische Schlussfolgerungen benutzen zu können. — In dieselbe Bauperiode gehört auch die Schlosskirche (St. Cyriacus) zu Gernrode, über deren Alter, nach ihren verschiedenen Theilen, wir weiter unten jedoch noch einige besondere Muthmaassungen werden folgen lassen. — In diesen drei Gebäuden sehen wir den Basilikenbau, wenn auch nicht ohne mehr oder minder reiches Ornament, so doch noch in einfacher Ausbildung, im Einzelnen mit namhafter Nachbildung antiker, aber ohne alle Einwirkung byzantinischer Formen vor uns.

3) Eine freiere und bedeutsamere Entfaltung des Basilikenbaues spricht sich in der Kirche von Kloster Huyseburg aus. (Entscheidend ist vornehmlich die reicher gebildete Bogenstellung des Schiffes.) Eine ähnliche Anlage in den ältesten Theilen der Klosterkirche von Drübeck; doch ist bei letzteren eine gewisse Schlichtheit zu bemerken, welche vielleicht eine etwas frühere Zeit andeuten dürfte. — Ungefähr in dieselbe Periode, wie die ebengenannten, dürfte auch die Kirche von Frose gehören; bei ihr sind zwar die Bogenstellungen des Schiffes noch in der früheren Weise angeordnet, aber der grosse Reichthum ihres architektonischen Details (dem es gleichwohl noch an speziell byzantinischen Formen fehlt) deutet ebenso

auf diese spätere Entwicklungsperiode. Nimmt man auf die unten erwähnte Aehnlichkeit einiger ihrer Formen mit den alten Resten des Kreuzganges auf der Huyseburg Rücksicht, so dürfte sie etwa mit diesen gleichzeitig und somit vielleicht etwas jünger als die dortige Kirche sein.

Ungefähr in die in Rede stehende Periode gehört aber auch noch der in die Kirche von Wester-Gröningen eingefügte westliche Einbau, welcher in den Formen seines Ornamentes gewissen, in der Kirche der Huyseburg vorkommenden eigenthümlichen Formen entspricht. — Ebenso dürfte, seiner besonderen Beschaffenheit nach, der im südlichen Seitenschiff der Kirche von Gernrode befindliche Einbau ungefähr als gleich alt anzunehmen sein. (Die an beiden Einbauten vorhandenen Sculpturen, die ebenfalls für dieselbe Zeitbestimmung wichtig sind, können erst später in Betracht kommen.) — Auch der Zitter der Schlosskirche von Quedlinburg, der in den Deckgesimsen seiner Kapitäle von den übrigen Gliederungen dieser Kirche abweicht und denen der Huyseburg vollkommen entspricht, ist mit der letzteren als ungefähr gleichzeitig anzunehmen.

Indem wir nun die an den Kirchen der Huyseburg und Drübeck's hervortretende bedeutsamere Entfaltung des Basilikenbaues in Betracht ziehen, indem wir sodann auf die Art und Weise Rücksicht nehmen, wie namentlich der Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen, die ältere, ursprünglich grossartige Einrichtung des westlichen Theiles derselben verdunkelnd, eingefügt ist, so werden wir genügend berechtigt sein, einen beträchtlichen Zeitraum zwischen jener früheren Bauperiode der Kirchen von Quedlinburg und Wester-Gröningen, und der in Rede stehenden anzunehmen; wir können auf keine Weise irren, wenn wir diese gesammten wesentlichen Veränderungen, die überdies in sich einen deutlichen Zusammenhang haben, um einen Zeitraum von ungefähr 70 Jahren später ansetzen, als jene augenscheinlich älteren Bauwerke.

4) Bei den eben genannten Gebäuden und Bautheilen finden sich aber die speziellen Formen des sogenannten byzantinischen Baustyles, namentlich des dabei angewandten Ornamentes, nur im einzelnen Fall oder wenigstens noch ganz unausgebildet; im Allgemeinen herrscht auch hier noch ein Nachklang antiker Formenbildung vor, wie er namentlich in der Unterkirche zu Quedlinburg sichtbar wird, zugleich findet sich mehrfach auch noch an den Ornamenten dieselbe Weise der einfachsten Sculptur. Ganz im Gegensatz gegen alles dies erscheint uns dagegen der in der Kirche von Drübeck angeordnete Umbau, welcher vollkommen bereits das Gepräge des entwickelten byzantinischen Styles trägt, und alle Erinnerung an die Motive des früheren Styles auslöscht. Die überraschend durchgreifende Weise, wie dieser Umbau unternommen wurde (vergl. unten die Beschreibung dieser Kirche), lässt wiederum auf einen bedeutenden Zeitabstand schliessen und wir werden denselben in diesem Falle gewiss auf einen Raum von ungefähr oder beinahe 100 Jahren ausdehnen müssen.

5) Doch zeigt dieser Umbau, trotz seines augenscheinlichen Reichthums, den byzantinischen Styl (vornehmlich in den Ornamenten) noch immer in derselben manierirten Weise, wie er insgemein an den bekannten Gebäuden dieses Styles gefunden wird. In einer ungleich schöneren, zarteren und geschmackvolleren Entfaltung, in einer vollkommen künstlerischen Durchbildung des Details und der Ornamente, — zugleich aber auch noch von allem späteren Einfluss frei, — erscheint derselbe an der Kirche der Conrads-

burg, einem der reizvollsten Denkmale deutscher Baukunst. Dieselbe ist somit wiederum jünger als der eben besprochene Neubau.

6) Verwandt mit der Formation der an der Kirche der Conradsburg vorkommenden Gliederungen ist der Unterbau der Thürme (und was hiezu gehört, namentlich das Portal) am Dome zu Halberstadt[1]). Im Uebrigen aber tritt hier zu den Motiven des byzantinischen Styles bereits ein fremdes Element, welches in den Hauptformen vorherrscht, hinzu: der Spitzbogen und die durch denselben motivirten Anordnungen. Auch die Säulenkapitäle haben hier nicht mehr byzantinische Grundform, sondern eine, dem neuen Style mehr angemessene, ja die Mehrzahl derselben ist bereits vollständig in derjenigen Form gebildet, welche die frühesten Gebäude des Spitzbogenstyles (des gothischen) charakterisirt. Wir haben hier einen bedeutsamen und an sich allerdings eigenthümlich anmuthigen Ueberrest des sogenannten Uebergangs-Styles vor uns, der somit wiederum später sein muss als der Bau der Conradsburger Kirche, in welcher noch nichts von dessen Motiven sichtbar wird.

7) Im entwickelt gothischen Baustyl tritt uns sodann zuerst der westlichste Theil des Schiffes des Halberstädter Domes (jenem Thurmbau zunächst) entgegen, nemlich die Reihen der drei westlichen Pfeiler, Strebepfeiler und der zwischen ihnen befindlichen Fenster. Doch zeigt dies Alles den gothischen Baustyl noch in seiner früheren Einfachheit und Schlichtheit, wenigstens noch ohne Ueberladung von mannigfach buntem Schmuck und ohne alle willkürlich geschweiften und gewundenen Formen. Die Stabverzierung der Fenster ist namentlich noch vollkommen in jener schönen, gesetzmässig organischen Weise gebildet, welche die Fenster des Kölner Domes (gegründet im Jahr 1248) zeigen.

8) Die übrigen Theile des Halberstädter Domes lassen dagegen eine ungleich spätere Entwickelung des gothischen Baustyles erkennen. Die Strebepfeiler sind reicher, aber zugleich auch willkürlicher gebildet; in den Fenstern hört jene einfach bedeutsamere Formation auf und macht einer minder strengen, im Einzelnen — trotz der bunten Mannigfaltigkeit — nicht mehr wahrhaft schönen Stabverzierung Platz; die Gewölbrippen bewegen sich, die gesetzmässige Kreuzform grossen Theils verlassend, ebenfalls in willkürlich zusammengesetzten Linien u. dergl. m. — Eine ähnlich willkürliche, wenngleich in der übrigen Ausführung nüchterne und zierlose, Stabverzierung bemerkten wir endlich an dem einen vollständig erhaltenen Fenster des Chores der Quedlinburger Schlosskirche, dessen Ausführung nicht bloss durch literarische Zeugnisse, sondern auch durch jene, am Untertheil des Gebäudes befindliche, vollkommen unverdächtige Inschrift auf das Jahr 1320 bestimmt wird.

Gehen wir nunmehr von dieser letzteren Bestimmung den Weg, den wir eben durchlaufen haben, wiederum rückwärts und suchen wir so die Zeitpunkte, in welchen das Einzelne ausgeführt sein dürfte, soweit es thunlich ist, näher zu bestimmen. Zunächst betrachten wir in dieser Rücksicht den Dom von Halberstadt.

Durch urkundliche Zeugnisse[2]) wissen wir, dass das früher vorhandene

[1]) Vergl. das Werk von Dr. F. G. H. Lucanus: Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze etc. Halberstadt 1837.

[2]) Wir folgen hier vornehmlich den in dem ebengenannten Werke von Lucanus gesammelten historischen Notizen, obgleich wir mit dem geschätzten Ver-

Gebäude, nach mancherlei vorangegangenen Unbilden, im J. 1179 zerstört und darauf im J. 1181 ein neues gegründet und dieses im J. 1220 eingeweiht (also wesentlich vollendet) wurde. Dieser Neubau dürfte hier möglicher Weise in Betrachtung kommen; von etwanigen Resten eines älteren Gebäudes ist, dem Style nach, bestimmt nichts am Dome vorhanden. Sodann wird, unter Semeca, der im J. 1237 zuerst als Dechant des Domstiftes genannt wird, neuer Bau-Unternehmungen, und zwar an der Westseite, wo die Thürme befindlich sind, gedacht. Im J. 1252 wird die Nothwendigkeit, die vor Alter schadhafte Kirche auszubessern, ausgesprochen; im J. 1258 wird gesagt, dass sie durch einen Brand zerstört worden sei und von Grund aus neu gebaut werden müsse. Nun folgen in den Jahren 1263—1276 reiche Zeugnisse anhaltender Bauthätigkeit, die sodann aber abbrechen und erst im Jahre 1341, 1354 und 1366, mit Bezug auf den Chorbau, wieder hervortreten. Wir haben hier also vier Bauperioden vor uns (die um 1200, die um 1237, die in der späteren Hälfte des dreizehnten und die in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts). Das Gebäude selbst aber zeigt nur drei wesentlich verschiedene Style. Es muss also zunächst in Frage kommen, ob der älteste Theil desselben, der Unterbau der Thürme, ein Rest des um 1200 erbauten Domes, oder der um das J. 1237 begonnenen neuen Unternehmungen sei, welche letzteren höchst wahrscheinlich durch den urkundlich angeführten Brand nöthig geworden waren. Die Frage ist schwierig, aber nicht unbeantwortbar. Werfen wir nemlich einen Blick auf den gesammten Zustand der Entwickelung der Baukunst, welcher in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts herrscht, so finden wir hier (bei Gebäuden, deren Datum feststeht) noch überall den byzantinischen Baustyl, dem nur erst einzelne Motive des Ueberganges zum Gothischen beigemischt sind [1]). In den in Rede stehenden Theilen des Halberstädter Domes aber, welche zwar gleichfalls das byzantinische Element noch nicht verläugnen, herrscht der Spitzbogen bereits wesentlich vor und wir können somit ein Gebäude der Art nicht bereits als im J. 1181 gegründet betrachten. — Hiemit steht sodann auch das historische Verhältniss der übrigen Bautheile im sichersten Einklange.

fasser in ihrer Anwendung auf den vorhandenen Bau nicht gänzlich übereinstimmen. (Vgl Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1837, No. 14 und 18, — oben, S. 480 u. 489.) Für denjenigen unsrer Leser, welcher den Ansichten des Hrn. Lucanus folgt, oder vielleicht einzelnen Theilen des Halberstädter Domes ein noch höheres Alter zuzuertheilen geneigt ist, wird die gesammte Beweisführung, welche uns hier beschäftigt, eine ungleich grössere Leichtigkeit (vielleicht aber nicht dieselbe Sicherheit) haben, als wir ihr zu geben im Stande sind.

[1]) Um hier weitläufiger Anführungen und Untersuchungen überhoben zu sein, möge statt weiterer Belege auf die treffliche Schrift von J. Wetter: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz,“ und zwar auf die Anmerkung S. 49 verwiesen werden, wo das gesammte Verhältniss bereits genügend und unwiderleglich auseinandergesetzt ist. — Auch ist es nicht überflüssig, bei dieser Gelegenheit wiederholt zu bemerken, dass die Ruine der Klosterkirche zu Memleben, welche man gewöhnlich als einen Rest des zehnten Jahrhunderts und somit, da sie in der That das entschiedene Gepräge des Ueberganges aus dem byzantinischen in den gothischen Styl trägt, als ein Zeugniss für die frühen Anfänge des Gothischen in Deutschland betrachtet, auf keinen Fall dies vorausgesetzte Alter haben kann. Vgl. Museum, Blätter für bild. Kunst, 1834, No. 21; 1837, No. 28; — oben, S. 174 u. 507, ff.

Zunächst ergiebt es sich, dass der westlichste Theil des Schiffes in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehört, und auch das bei ihm angewandte System stimmt eben so mit jener noch strengen Ausbildung überein, welche der gothische Styl an den Gebäuden dieser Periode, deren Gründungszeit bestimmt ist, erkennen lässt. Die übrigen Theile des Domes endlich, welche den Charakter eines nicht mehr vollkommen reinen gothischen Styles tragen (wie letzterer im vierzehnten Jahrhundert, namentlich auch am Chor der Quedlinburger Schlosskirche, erscheint), gehören sonach der letzten Bauperiode an, was denn auch für den Chor durch die Urkunden vollkommen bestätigt wird.

Hiedurch gewinnen wir für den Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen Styl, in Rücksicht auf denjenigen Kreis, auf welchen sich unsre Untersuchung beschränkt, zunächst einen festen Fuss. Weiter rückwärts begegnet uns sodann zuerst die Kirche der Conradsburg, deren Bauzeit, bei ihrem nahen Verhältniss zu den ältesten Theilen des Halberstädter Domes, obgleich noch von aller fremdartigen Einmischung frei, auf die Periode um das Jahr 1200 bestimmt werden darf, eine Periode, die überall in Deutschland die zierlichste Ausbildung des byzantinischen Styles darlegt.

Wiederum etwas älter als diese erscheint der Umbau der Drübecker Kirche, dessen Zeit wir sonach ungefähr auf die Periode um 1170 — ebenfalls dem allgemeinen Style dieser Zeit vollkommen angemessen — fixiren dürfen.

Von dem Umbau dieser Kirche bis zu der Zeit ihrer ursprünglichen Anlage aber haben wir, in Rücksicht auf die angegebenen und wohl zu beachtenden Verhältnisse, einen bedeutenden Sprung rückwärts zu machen, den wir, wie bemerkt, kaum durch eine kürzere Zeit als den Raum von etwa hundert Jahren hindurchführen können. Wir werden hiedurch in der That genöthigt, die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts als die Periode anzunehmen, in welcher die in Rede stehende Kirche, und somit auch die der Huyseburg, erbaut ist. Ungefähr gleichzeitig mit dem Bau dieser Kirchen erscheinen, wie angegeben, auch die Einbauten in den Kirchen von Gernrode und Wester-Gröningen: die auf diesen vorhandenen alten Sculpturen, welche dem Style der bildenden Kunst um das Ende des elften Jahrhunderts entsprechen, stimmen nicht minder für dieselbe Periode. Auch die Kirche von Frose gehört sonach ungefähr in diese Zeit.

Hiemit aber sind wir bis zu jener Periode vorgerückt, in welcher der Brand der Quedlinburger Schlosskirche und der angebliche Neubau derselben (1070—1129) erfolgt ist. Der einfache Vergleich dieses Gebäudes, in den wesentlichen Theilen seiner vorhandenen Anlage, mit den eben besprochenen aber zeigt uns eine so bedeutende Styl-Verschiedenheit, dass hier von einer gleichzeitigen Bau-Periode nicht die Rede sein kann. Ebenso nöthigt uns der Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen, welche letztere der Schlosskirche von Quedlinburg wesentlich gleichzustellen ist, eine Zeit der Gründung anzunehmen, welche einem solchen, die alte Anlage so sehr beeinträchtigenden Einbau bereits fern steht. Auch hier werden wir somit genöthigt, einen neuen Sprung in die Vergangenheit zurück zu unternehmen, und wir können demnach für die Erbauungszeit der Schlosskirche von Quedlinburg keine andere, als die früher besprochene Bau-Periode von 999—1021 mit Ueberzeugung annehmen. Diese Annahme bestätigt nun vollkommen die bereits oben (S. 579) angeführten Umstände

dass die Kirche, welche von der Aebtissin Mathilde mit so grosser Pracht erneut ward und für deren Vollendung der, bei so günstigen Verhältnissen nicht kurze Zeitraum von vier und zwanzig Jahren nöthig war, nicht aus Holz, sondern von Hausteinen müsse erbaut gewesen sein. Allerdings zwar kommen vielfach Nachrichten vor, dass man in jenen frühen Jahrhunderten die Kirchen aus Holz erbaut habe, doch fehlt es auch auf keine Weise an Zeugnissen für das Gegentheil. Für das elfte Jahrhundert sind dieselben schon in bedeutender Anzahl vorhanden [1]), auch für das zehnte Jahrhundert finden sich deren mehrere von besondrer Bedeutung. Vornehmlich wichtig ist es uns in dieser Rücksicht, zu wissen, dass auch der etwas jüngere erste Bau des Domes von Mainz (978—1009), zu dem die sächsischen Kaiser in einem ähnlich nahen Verhältnisse standen wie zu der Schlosskirche von Quedlinburg, von Stein (vermuthlich ebenfalls als Basilika, und mit ähnlich ausgedehnter Gruftkirche) aufgeführt worden war [2]). So fehlt es auch nicht an Zeugnissen, dass man bereits im zehnten Jahrhundert begonnen habe, die Klöster mit steinernen Mauern zu umgeben [3]), was denn natürlich auch auf eine ähnliche Technik bei anderweitigen wichtigen Bau-Unternehmungen schliessen lässt. Demzufolge darf es uns ebenfalls nicht befremden, ausser der Quedlinburger Schlosskirche noch einige andre Gebäude vorzufinden, welche um den Schluss des zehnten Jahrhunderts, oder vielleicht noch etwas früher, aus Stein errichtet worden sind.

In gleicher Weise sind auch die Besonderheiten des Styles, welche uns an der Schlosskirche von Quedlinburg, ähnlich auch an den anderen ältesten Gebäuden dieser Gegend (unter denen, wie bemerkt, die Gruftkirche von St. Wiperti vorzüglich wichtig ist) entgegentreten, — jenes Gemisch aus Reminiscenzen antiker Kunst und eigenthümlichen, mehr oder minder barbarischen Formen, ganz dem Charakter angemessen, welchen die geistige Bildung des zehnten Jahrhunderts trägt. Vornehmlich gilt dies von dem Style der Malerei und Sculptur, welcher in dieser Periode, trotz mannigfach bedeutender Entartung, noch immer die überlieferte Darstellungsweise des klassischen Alterthums erkennen lässt. Zeugnisse für diese Erscheinung sind schon anderweitig bereits in genügender Anzahl aufge-

[1]) Vergl. z. B. Wetter a. a. O., S. 160, Anm. ff.

[2]) Ebendas. S. 3 ff.

[3]) In diesem Betracht ist vornehmlich eine Stelle aus jener, bereits oben erwähnten Handschrift der Bibliothek von Wolfenbüttel (mss. Guelpherbyt. 76, 14.), welche die Wunder des h. Wigpertus enthält, anzuführen. In einer darin vorkommenden Erzählung: „De ruina cuiusdam supra murum sedentis," heisst es nämlich p. 38, b. folgendermaassen: „Nuper dirae calamitatis flagello super nos paganis concesso regali consensu regaliumque principum dentis (?) decreto sancitum est et iussum, honestorum virorum feminarumque conventiculis loca privata munitionibus firmis murisque circumdari. Quod ut et apud nos ita fieret ex omni abbatia familia convocata labori cotidiano huic operi instabat peragendo factumque est, ut propere quodam in loco et absque norma confuse paries constructus usque ad definitam consurgeret summitatem. Cunctis itaque recedentibus subito prolapsu dissolutus est murus uno tantum adhuc desuper remanente, quem secum ruitura moles vasto impetu detraxit atque fossae XII pessibus (am Rande ist pedibus verbessert) a muro distante iniecit." (S. Waitz zu der Stelle bei Pertz M. G. VI. p. 225.)

führt worden [1]); hier wollen wir noch der Siegel der deutschen Kaiser aus jener Zeit [2]) Erwähnung thun, welche eben dasselbe bestätigen und als vollkommen sichere Zeugnisse zu betrachten sind. In der That sind auf den Siegeln der Ottonen die Bildnisse der Kaiser noch immer in dem antik römischen Typus gebildet, während erst im elften Jahrhundert, mit denen Heinrichs II., der Styl der byzantinischen Kunst sich bemerklich macht, durch die Siegel der folgenden Kaiser hin — und keinesweges die Vorzüge jener antikisirenden Darstellungen erreichend — sich weiter fortbildet, bis er endlich in denen Friedrichs I., in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts, noch vollendeter in denen Friedrichs II., in eigenthümlicher Entwickelung erscheint. Bei den letzteren zeigen sich die Motive des klassischen Alterthums wiederum neu und mit Absicht aufgenommen, und ihnen entspricht denn auch (wie bei den vorhergehenden) wiederum die allgemeine Kunstrichtung dieser Zeit, die in solcher Richtung ein sehr beachtenswerthes, im Einzelnen höchst überraschendes Beginnen hervorgebracht hat. Für alles dies, und namentlich für die letztgenannte Erscheinung, bieten uns u. A. die im Zitter der Quedlinburger Schlosskirche aufbewahrten Alterthümer die interessantesten Beispiele. Aber auch die Architektur des letzterwähnten Zeitraumes zeigt, ganz in gleicher Weise, ein höchst merkwürdiges neues Eingehen auf die Bildungsweise der Antike, ohne dabei jedoch ihre eigenthümliche Freiheit irgendwie einzubüssen, und sie hat in dieser Weise Werke hervorgebracht, welche, wie die reizvolle Kirche der Conradsburg, nicht minder das höchste Interesse in Anspruch nehmen.

1) Die St. Wipertikirche bei Quedlinburg.

Die Gründung dieser Kirche wird, wie wir oben (S. 562 f.) sahen, dem neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung zugeschrieben; die Art ihrer Entstehung aber ist in Dunkel gehüllt. Wir finden sie zunächst in Heinrichs des Ersten Besitz, aus dem sie bei dessen Tode in den Besitz der Königin Mathilde überging, zu deren Wittwengut sie gehörte. Denn im Jahr 961, ehe sie noch durch Mathilden's Tod dem Könige wieder zufiel, schenkte sie Otto der Erste nach dem Willen seiner Mutter an das Stift, unter der ausdrücklichen Bedingung, in der Kirche nicht weniger als zwölf Geistliche auf eigene Kosten zu erhalten [3]). Bald darauf aber machte sie diese Geistlichen selbständiger; wir finden schon im Jahr 964 eine Urkunde Otto des Ersten, worin sie das Recht erhalten, sich einen Abt zu wählen, und das von Mathilde ihnen zugesicherte Eigenthum bestätigt wird. Ausdrücklich verleiht ihnen der Kaiser die Rechte der königlichen Abteien [4]),

[1]) v. Rumohr: Italienische Forschungen, I, S. 216 ff. — F. Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei etc. II, Buch 1.

[2]) S. u. a. die Abbildungen bei Erath, Cod. diplom. Quedlinb.

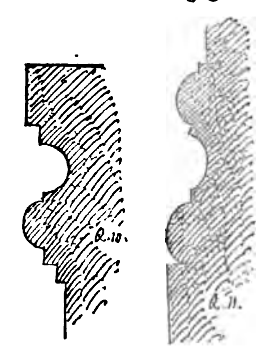
[3]) S. Erath p. 12 „statuimus etiam, ut Abbatissa, quae monasterium in monte situm regere videbitur, in ecclesia, inferius in corte constituta haud minus quam duodecim clericos — toto victu et vestitu praevideat aevo.“

[4]) S. Erath p. 13 „ut liberam inter se Abbatem seu Primicerium eligendi habeant potestatem, sicut *in veteris Abbatiis*, regiae dominationi subiectis; praedia vero, quae praenominata venerabilis Regina Mathildis — concessit, concedimus.

denen sie von jetzt an, aber durchaus unter der Oberhoheit des Servatiusstiftes, beigezählt werden.

Von dieser Zeit an hat das Kloster bis zur Reformation ununterbrochen fortgedauert, und sich im Anfange seines Bestehens einer grossen Blüthe erfreut. Die Mönche, welche hier lebten, waren ursprünglich Benedictiner; vom J. 1148 an aber Prämonstratenser [1]). Das Kloster und die Kirche haben viele sehr bedeutende Veränderungen und Zerstörungen im Laufe der Zeit erlitten, von denen nur die wichtigsten hier angegeben werden können. Im 13. Jahrhundert unternahm der Propst des Klosters eine Erweiterung und Vergrösserung seiner Gebäude, ohne dass ein Unfall vorangegangen war. Aber im Jahr 1336, während des Krieges des Grafen Albert von Reinstein mit der Stadt Quedlinburg, hatte sich der Graf in Besitz des Klosters gesetzt, es befestigt und von den Thürmen aus die Bürger bedrängt. Nach der Gefangennehmung desselben am 22. Juli rächten sich die Bürger dafür an dem Kloster selbst, welches dem Grafen Vorschub geleistet hatte, und verwüsteten es mit Feuer und Schwert. Dies ist das grösste Unglück, welches die Kische traf; sie wurde verwüstet und verbrannt, ihrer beiden Thürme beraubt, und zwar von den Bürgern selbst, aber sehr dürftig und dem vorigen Glanze durchaus unangemessen wiederhergestellt [2]). Nach Winnigstädt [3]) war „die Anzeigung des Brandes noch in jener Zeit an den alten Mauern zu sehen." Doch hatte schon das Kloster von Neuem durch die Verwüstungen der Bauern stark gelitten, die im J. 1525 auch die hiesige Gegend durchzogen und verheerten [4]).

Die Räume des Hauptbaues dieser Kirche genau zu untersuchen, wurden wir durch den gegenwärtigen Zweck derselben verhindert. Sie dient als Kornscheune und die darin aufgehäuften Vorräthe, zum Theil auch die neueren angefügten Gebäude gestatteten keine umfassende Besichtigung. Für den Zweck dieser Blätter dürfte es indess schon genügen, wenn wir anführen, dass die rundbogigen Arkaden des Schiffes keine Säulen enthalten, sondern, wie in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, durch viereckige Pfeiler gebildet werden. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht aus Platte, scharf eingezogener Kehle und kleinem Wulst mit einigen Zwischengliedern; das Fussgesims ist attisch, von gutem Verhältniss der Glieder zu einander, doch wenig ausladend. — Im Aeusseren, namentlich der Seitenschiffe, bemerkt man mannigfache Veränderungen des Baues, zum Theil aus der früheren Zeit des gothischen Styles.



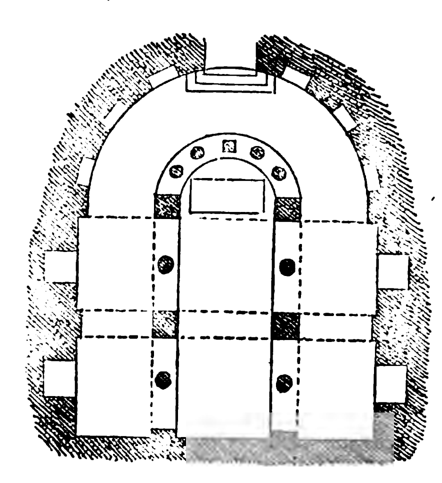
Kämpfergesims Fussgesims
der Pfeiler in der Oberkirche.

[1]) S. Erath p. 99.

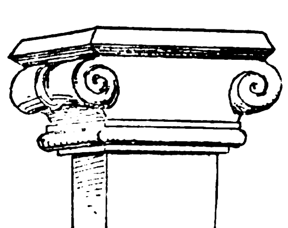
[2]) Der Chor, der Kreuzgang und die Thürme wurden wiederhergestellt. S. Fritsch, Gesch. v. Quedl. I, 286.

[3]) Bei Abel, S. 502. Fritsch, I, S. 169.

[4]) Fritsch, S. 294.



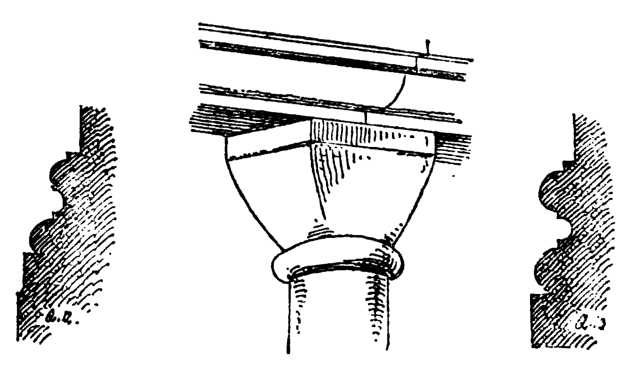
Von höchstem Interesse ist die kleine Gruftkirche dieser Kirche, der gegenwärtig sogenannte Altarkeller. Ihre ganze Einrichtung, sowie die Formation ihrer Details, lässt hier auf den ersten Blick das höchste Alter erkennen. Sie besteht aus einem kleinen Mittelschiff und fast eben so breiten Seitenschiffen, welche durch eine Stellung von je zwei Säulen und einem schweren viereckigen Pfeiler zwischen ihnen von einander gesondert werden. An das Mittelschiff schliesst sich, wie gewöhnlich, die Altarnische an, welche hier jedoch nicht durch Mauern, sondern ebenfalls durch eine Stellung von Pfeilern und Säulen (an den Ecken zwei schwere viereckige Pfeiler, dann auf jeder Seite zwei Säulchen und zwischen diesen, in der Mitte der Nische, ein kleinerer viereckiger Pfeiler) umfasst wird [1]). Hinter der letzteren zieht sich ein halbrunder Umgang als die Fortsetzung der Seitenschiffe umher. Diese sämmtlichen Pfeiler und Säulen, im Schiff und in der Nische, werden nicht, wie in der entwickelten Kunst des früheren Mittelalters, durch Halbkreisbögen, sondern, der Antike verwandt, noch durch ein horizontales Gesims verbunden, dessen Hauptform in der Altarnische ein Viertelstab, im Schiff ein, der Antike vornehmlich entsprechender Karnies ist. Von diesem Gesims ausgehend werden sämmtliche Räume sodann durch Tonnengewölbe bedeckt, nur die kleine Altarnische, wie gewöhnlich, durch eine Halbkuppel. An den Wänden finden sich rings umher grössere und kleinere viereckige Nischen. Die Gesammtlänge der Gruftkirche beträgt 23 Fuss; die Breite 19 Fuss; die Höhe, im Mittelpunkt der Gewölbe, 9 Fuss. Die Säulen haben, bis an das Gesims, eine Höhe von 6 Fuss. — Die grösseren Pfeiler sind ganz roh, ohne Deck- und Fussgesimse. Der kleinere Pfeiler in der Altarnische hat ein ionisches Voluten-Kapitäl, doch ohne Eierstab, aber auch ohne fremdartige Verzierung; die Base desselben ist von leidlicher attischer Form.



Von dem kl. Pfeiler in der Altarnische.

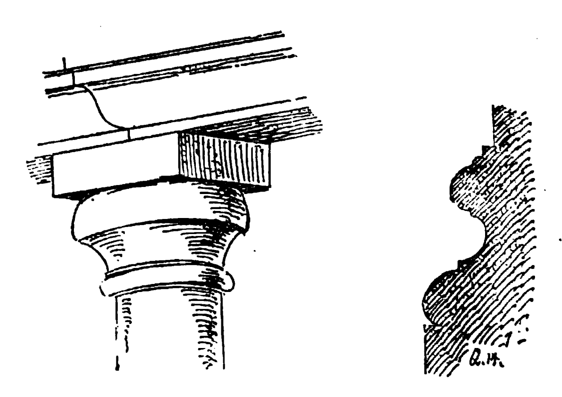
Die Säulchen zu den Seiten desselben sind mit einem höchst einfachen Kapitäl versehen, welches die später ausgebildete Form des abgestumpften Würfels vorzudeuten scheint, es bildet nur einen

[1]) Diese Einrichtung, — halbrunde Nischen, von Säulen getragen, — die sich zuweilen bei Kirchen der späteren Zeit des byzantinischen Styles vorfindet, ist gleichwohl kein Gegenbeweis gegen das angenommene hohe Alter der Gruftkirche, da sich ganz Aehnliches bereits an der Sophienkirche zu Constantinopel, an S. Vitale zu Ravenna (vollendet im J. 547) u. a. O. vorfindet.



Von dem kl. Pfeiler in der Altarnische. Von den Säulen in der Altarnische.

rohen Uebergang aus der runden Form der Säule in die viereckige Form des Abakus. (Dieselbe Form findet sich häufig, wenn auch reicher ornamentirt, an den ältesten Kirchen des Mittelalters, wie z. B. vorherrschend an den Säulenkapitälen von S. Vitale zu Ravenna, von S. Marco zu Venedig u. s. w.) Die Basen derselben sind ebenfalls attisch, aber mit starken vortretenden Pfühlen und kleiner, eingezogener Kehle. — Die Säulenkapitäle des Schiffes endlich haben eine merkwürdige Form, deren Profil man mit dem eines umschlagenden Blattes vergleichen dürfte, und gewiss ist sie aus dem antiken Blattkapitäle entstanden, vielleicht durch Bemalung demselben ähnlicher gewesen; darüber ruht ein sehr schwerer Abakus. Die Basen dieser Säulen sind wiederum attisch, aber von einer Bildung, welche dem Geiste dieser Form noch wohl angemessen ist.



Von den Säulen im Schiff.

Alle diese Elemente, — die geradlinigen Gesimse, die theils der Antike nah verwandten, theils aus eigner Unbehülflichkeit entstandenen Formen, die Abwesenheit aller Motive, welche die mittelalterliche Kunst speciell charakterisiren, sodann die kindliche Rohheit der Gesammt-Aus-

führung, deuten auf eine sehr frühe Erbauungszeit zurück und machen es sehr wahrscheinlich, dass wir in dieser kleinen Gruftkirche in der That einen Ueberrest aus der frühesten Zeit christlicher Kunstübung in den sächsischen Landen besitzen.

2) Die Kirche von Kloster- oder Wester-Gröningen.

(Jetzt Dorf Gröningen, bei dem Städtchen gleiches Namens.)

Stiftungs-Urkunde vom 26. Mai des Jahres 936, durch welche Graf Siegfried dem Convente von Corvey zur Errichtung eines Klosters übergiebt: „hereditatem suam in pago Hardgo, in loco cujus vocabulum est Westergroningen sito juxta fluvium Bade: hoc est *ipsam ecclesiam* cum clericis, quos ibi proprios habuit etc.“ Das Kloster von Westergröningen blieb, die Zeit seines Bestehens hindurch, dem Stifte von Corvey zugehörig; weitere Nachrichten über die Geschichte desselben sind nicht bekannt[1]. Ob die gegenwärtig vorhandene Kirche die in jener Urkunde angeführte sein möge, muss natürlich, in Ermangelung anderweitiger Zeugnisse, zweifelhaft sein; indess zeigt sie in den erhaltenen Theilen ihrer ursprünglichen Anlage, die durch die späteren Unbilden und Veränderungen, welche sie erlitten hat, nicht gänzlich vernichtet ist, mannigfache Motive, welche wenigstens an sich bereits auf ein beträchtlich hohes Alter zurückdeuten. Zu bemerken ist, dass die Details dieser ursprünglichen Anlage den roheren Theilen der Schlosskirche von Quedlinburg verwandt und einige der vorzüglichst charakteristischen Ornamente beiden gemein sind.

Die Kirche war eine Basilika mit einem Querschiff auf der Ostseite. Die Seitenschiffe sind gegenwärtig nicht mehr vorhanden und die Bogenstellungen, welche dieselben mit dem Mittelschiff verbanden, vermauert, so jedoch, dass zwischen den Bögen verschieden gestaltete Fenster offen gelassen sind. Die Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes sind ebenfalls vermauert. Auch die Altarnischen am Chor und an den Kreuzflügeln sind abgerissen und vermauert, und nur von der des südlichen Kreuzflügels bemerkt man im Inneren noch die Spur. Die Kirche hatte keinen hohen Chor, somit offene Zugänge von den Seitenschiffen zu den Kreuzflügeln, welche letzteren zwar wiederum vermauert, doch im Inneren noch deutlich erkennbar sind. Ueber der Durchschneidung des Kreuzes erhebt sich ein achteckiger Thurm. Zur Unterstützung desselben sind die Kreuzpfeiler und die Schwibbögen, welche diese verbinden, neuerdings beträchtlich verstärkt worden (sie haben ein modern griechisches Kämpfergesims); doch bemerkt man in den Ecken noch die ursprünglichen Wandpfeiler des Kreuzes mit ihren Kämpfern, sowie auch die von ihnen getragenen, etwas vorspringenden Bögen.

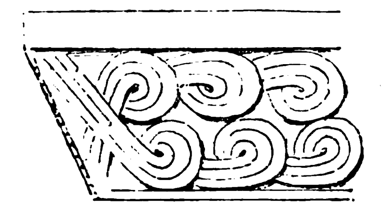
In den Bogenstellungen des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem Pfeiler (auf jeder Seite nur vier Säulen, und ein Pfeiler in der Mitte). Die auf der südlichen Seite sind so vermauert, dass die Formen nicht mehr mit hinlänglicher Deutlichkeit zu erkennen sind; die auf der Nordseite

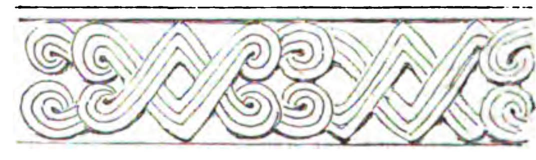
[1]) Vergl. u. a.: Leuckfeld, Antiquitates Gröningenses, S. 165 ff. Wigand, Corvey S. 138. — Die Urkunden von Kloster Gröningen sollen nach Corvey gekommen sein.



Wandpfeiler im westl. Theil der Kirche

treten dagegen etwas mehr hervor. Die Basen der Säulen und der Pfeiler, sowie sämmtlicher alten Wandpfeiler sind attisch, mit hoher Kehle und starkem unteren Pfühle; sie stecken meist tief in dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche und nur die der Wandpfeiler im westlichen Theil der Kirche (von denen weiter unten gesprochen werden wird) sind noch ganz zu erkennen. Die Kapitäle haben die Form eines nach unten abgestumpften Würfels. Eins derselben ist ganz mit kleinen, roh gearbeiteten Sternblumen übersät, welche ohne sonderliche Symmetrie zusammengeordnet sind. An einem zweiten werden die vorderen Flächen des Würfels durch seltsame Doppelkrokodille, an einem dritten durch andre rohe Thierfiguren gebildet; die unteren Rundungen dieser beiden sind wiederum durch kleine Sternblumen ausgefüllt (deren an ähnlichen Stellen auch in der Schlosskirche zu Quedlinburg vorkommen). Das Deckgesims dieser Kapitäle besteht aus einem schrägen Gliede, welches von einer Platte gekrönt wird, und ist mit verschiedenen Ornamenten versehen: theils mit jenem Blattwerk, welches mit einer triglyphenartigen Verzierung abwechselt (wie zu Quedlinburg, oben, S. 560), theils mit andrer Rankenverzierung. Aehnliche Deckgesimse befinden sich auch als Kämpfer über sämmtlichen Pfeilern und Wandpfeilern der Kirche (nur der Kämpfer der ehemaligen Nische im südlichen Kreuzflügel zeigt eine gegliederte, aus Wulst und Hohlkehle bestehende Form), sowie auch das Gesims, welches über den Bogenstellungen hinläuft, dieselbe Form hat. Zumeist finden sich zur Verzierung dieser Gesimse rohe Bandverschlingungen angewandt, namentlich an dem Gesims über der südlichen Bogenstellung des Schiffes, wo sie nur an einer Stelle durch ein wunderlich gestaltetes Doppelkrokodill unterbrochen werden; das Gesims über der nördlichen Bogenstellung ist mit einem Rankenwerk verziert, welches mit Dreiblättern und





Trauben versehen ist. Alle diese Verzierungen an Gesimsen und Kapitälen sind übrigens von sehr unsicherer und schwungloser Bildung und wiederum nur mehr als eine ausgemeisselte Zeichnung, denn als wirkliche, hervorspringende Reliefsculptur zu betrachten. Die fast fingerdicke Tünche, welche dieselben gegenwärtig bedeckt, macht ihre Bildung noch unförmlicher erscheinen, als sie es schon an sich ist. Wenn man die Tünche wegschabt,

so bemerkt man allenthalben die, ohne Zweifel ursprünglichen Farben, mit denen diese Ornamente bemalt waren: Roth, Blau, Grün u. s. w.

Eigenthümlich ist die ursprüngliche Anlage des westlichen Theiles dieser Kirche. Hier treten nämlich zunächst Pfeiler nach dem Inneren des Schiffes vor, welche denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz entsprechend sind und in der Höhe, quer über das Kirchenschiff hin, mit einem ähnlichen grossen Schwibbogen verbunden werden; ihnen entsprechen, in den westlichen Ecken der Kirche, die Spuren ähnlicher Wandpfeiler. Ohne Zweifel bildete sich hiedurch eine Vorhalle mit freier Empore, wie sich eine Einrichtung der Art noch gegenwärtig in der Kirche von Wechselburg vorfindet[1]). Auch scheint es, dass dieselbe in der ganzen Höhe des Mittelschiffes (einem zweiten Querschiffe vergleichbar) vor die Seitenschiffe hinausgetreten sei; wenigstens ist der aus kleinen Rundbögen zusammengesetzte Fries, welcher im Aeusseren der Kirche, unter dem Dache des Mittelschiffes, hinläuft, nur bis zu der Stelle hingeführt, wo die ersten, so eben besprochenen Pfeiler bemerkbar werden, — so dass hier ein Ausbau, welcher die Fortsetzung dieses Frieses aufnahm, vorspringen musste.

Diese ganze westliche Anlage ist jedoch durch aufgeführte Querwände, in welche die genannten Pfeiler eingeschlossen sind, und durch eine, noch in die Periode des byzantinischen Styles gehörige, höchst interessante Umänderung verdunkelt worden. Es ist hier nämlich eine kleine Kapelle, in der Breitenausdehnung des Schiffes, eingebaut, welche nur durch kleine (nachmals vermauerte) Fensterchen ein geringes Licht empfing. Es scheint, dass diese Kapelle zunächst zu den Zwecken einer Gruftkirche bestimmt war, da die Kirche, nach ihrer ursprünglichen Anlage, keine solche besitzt und das Vorhandensein einer solchen durch die Bedürfnisse des kirchlichen Ritus nöthig geworden sein mochte. Dass sie ein späterer Einbau ist, geht daraus hervor, dass sie sowohl die eben besprochene Pfeilerstellung verdeckt, als sie selbst in die Bogenstellung des Schiffes vortritt und mit der Brüstung, wodurch sie bekrönt wird, das über jener Bogenstellung hinlaufende Wandgesims durchschneidet. An ihrer östlichen Seite hat sie eine, nach der Mitte des Kirchenschiffes hervortretende Altarnische, in welcher sich drei kleine (vermauerte) Fensterchen befinden; zu den Seiten der Nische zwei Thüren, von denen die eine ebenfalls vermauert ist; an der westlichen Wand wiederum drei (gleichfalls vermauerte) Fensterchen. Ein Tonnengewölbe, an welchem man Spuren von farbiger Verzierung bemerkt, überdeckt die Kapelle; die Altarnische ist, wie gewöhnlich, mit einer Halbkuppel überwölbt. Doch scheint dieser merkwürdige Einbau, ausser als Gruftkirche, auch noch zu einem anderen Zwecke gedient zu haben: — etwa zu dem einer Kanzel oder eines Singechores für den in der Kirche selbst abzuhaltenden Gottesdienst. Sie hat nämlich oberwärts, über dem Tonnengewölbe, einen ebenen, horizontalen Boden, welcher sich auch über den halbrunden Ausbau der Altarnische (so dass deren Kuppelgewölbe im Aeusseren nicht sichtbar wird) erstreckt und von einer hohen steinernen Brüstung, die sich somit auch um den genannten Ausbau herumzieht, eingefasst wird. Diese Brüstung ist auswärts mit grossen, in Stuck gearbeiteten Reliefiguren geschmückt, welche Christus und die zwölf Apostel darstellen. Christus sitzt in der Mitte auf dem Regenbogen, die Hände aus-

[1]) Vergl. Dr. L. Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Abth. I, Lief. 1 und 2. (Taf. 7 u. 9.)



Krönungsgesims und Basament der Brüstung.

gebreitet, über jeden Arm ein lang herabhängendes Spruchband. Zu seinen Seiten sitzen die Jünger auf Bänken, mit Büchern in der Hand, je drei an dem halbrunden Ausbau, die übrigen an den geraden Wänden. Sämmtliche Figuren sind in dem etwas kurzen, schweren, sehr massigen Style gebildet, welchen die deutsche Sculptur um den Anfang des zwölften Jahrhunderts aufweist, und dürften demnach ungefähr diese Zeit als die Periode, in welcher der Einbau ausgeführt worden, bestimmen; sie sind noch ungeschickt, in der Gewandung noch streng stylisirt, aber ohne die Anzeichen jener Verkrüppelungen, welche in der früheren Zeit des elften Jahrhunderts so häufig gefunden werden, und auch nicht ohne ein gutes Gefühl in der Anordnung des Gefältes. Unter der Tünche, womit sie gegenwärtig überstrichen sind, zeigen sich auch an ihnen die deutlichsten Farbenspuren. Leider sind diese Figuren nicht von Beschädigungen frei geblieben; einigen sind die Köpfe abgehauen, und zwei von ihnen fehlen ganz, indem man die Brüstung durchbrochen hat, um hiedurch eine Verbindung des Raumes über der Kapelle mit dem schlechten Orgelchore, welcher gegenwärtig diesen gesammten Einbau verdeckt, zu gewinnen. Unterwärts ist die Brüstung von einer Art attischen Basamentes begränzt, oberwärts von einer Rankenverzierung, in deren Blättern man bereits Motive der eigentlich byzantinischen Kunst erkennt.

Der achteckige Thurm, welcher sich über dem Kreuz der Kirche erhebt, trägt ebenfalls das Gepräge einer mehr entwickelten Periode der byzantinischen Kunst und gehört nicht zu der ursprünglichen Anlage der Kirche (— vielleicht in dieselbe Zeit, in welcher der eben besprochene Einbau ausgeführt wurde). Die Kühnheit, eine solche Masse über den nicht starken Pfeilern und Bögen des Kreuzes zu errichten, die vermuthlich mit der Zeit für die gesammte Kirche gefahrbringend geworden war, hat die oben berührte Verstärkung dieser Pfeiler und Bögen veranlasst. Er ist, an seinen acht Wänden, mit zwei Reihen zierlicher Fenster geschmückt, von denen die unteren eine einfache, die oberen eine zusammengesetztere Umfassung haben. Jedes dieser Fenster ist in der Mitte mit einem Säulchen versehen, dessen Kapitäl, in mannigfach wechselnder Weise, mit geschmackvoll gearbeiteten Bandverschlingungen verziert ist. Die über den Kapitälen ruhenden abgeschrägten Deckplatten sind ohne eine Verzierung der Art. Das Kranzgesims des Thurmes ist nicht mehr vorhanden.

3) Die Schlosskirche zu Gernrode.

Die Gründung dieser Kirche und die reichliche Ausstattung des Jungfrauen-Stiftes, zu dem sie gehörte, durch Markgraf Gero, fällt in die Zeit des Jahres 960. Aus den nächsten hundert Jahren sind verschiedene

Urkunden aufbehalten, welche die Rechte und Freiheiten des Stiftes bestätigen [1]).

Die Kirche ist eine Basilika mit hohem Chor, in welchem ursprünglich das gesammte Querschiff der Kirche, wie in der Schlosskirche von Quedlinburg, mit eingeschlossen war und darunter sich ohne Zweifel eine Gruftkirche von ähnlicher Ausdehnung befand. Diese Erhöhung ist nachmals jedoch verändert worden und findet in der alten Weise nur noch in den Kreuzflügeln Statt. Der Mittelraum des Querschiffes ist gegenwärtig ohne alle Erhöhung und dem Boden der übrigen Theile der Kirche gleich. Der Raum des ehemaligen Hochaltars ist nur um einige Fuss niedriger geworden, als er ursprünglich war, und ruht über einem beträchtlich niedrigen Kreuzgewölbe, welches von viereckigen Pfeilern getragen wird. Die Kopf- und Fussgesimse dieser Pfeiler scheinen nicht mehr den Charakter byzantinischer Kunst zu verrathen. Die Stufen, welche aus dem Mittelraum des Querschiffes zu dem ehemaligen Altarraume (wo gegenwärtig ein Grabmonument des Gründers der Kirche aufgestellt ist) emporführen, gehören der, vor etwa fünf Jahren erfolgten Restauration der Kirche an, da der Fussboden derselben mit zierlichen Thonfliesen belegt wurde; sie sind aus den in der Kirche vorhanden gewesenen Grabsteinen (!!) zugehauen, und man erkennt hie und da noch die Spuren vernichteter Inschriften.

Der südliche Kreuzflügel bewahrt noch einen Theil der ehemaligen Gruftkirche, welche hier durch ein Kreuzgewölbe, auf vier kleinen Säulen ruhend, gebildet wird. Die Säulen sind schlank, mit attischen Basen und abgerundeten Würfelkapitälen, welche von ziemlich gedrücktem Verhältniss und auf verschiedene Weise ornamentirt sind. Der Styl dieser Kapitäle scheint eine etwas spätere Zeit anzudeuten als die Hauptanlage der Kirche. Eine Bogenstellung mit zwei freistehenden viereckigen Pfeilern verband diesen Flügel der Gruftkirche mit den übrigen Theilen derselben; gegenwärtig führt sie zu dem offenen Raume der Kirche, ist jedoch mit Brettern verschlagen. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht einfach aus einer Platte mit schräger Schmiege. — Ueber diesem Gewölbe bildet der südliche Kreuzflügel einen offenen Raum; die Altarnische desselben ist abgebrochen, doch die Spur ihres früheren Vorhandenseins noch deutlich zu erkennen. — Der Theil der Gruftkirche, welcher sich unter dem nördlichen Kreuzflügel befindet, dient gegenwärtig als Grabgewölbe. Ueber demselben sind verschiedene gesonderte Gemächer angeordnet, welche sich, in Rücksicht auf die spitzbogigen Gewölbe, mit denen sie bedeckt sind, und die Stabverzierung eines Fensters auf der Nordseite, als ein späterer Einbau aus der Periode des gothischen Baustyles zu erkennen geben. Trotz dieses Einbaues ist hier jedoch noch die Altarnische erhalten, welche unter ihrem

[1]) Vergl. J. Chr. Beckmann: Historie des Fürstenthums Anhalt, S. 168 ff. (Ausführliche Mittheilungen und bildliche Darstellungen der Kirche zu Gernrode sind seit Abfassung des Obigen durch Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Abth. I., Bd. I., Lief. 4—6, gegeben. Nach seiner näheren Untersuchung haben sich über den Arkaden des Innern, an den oberen Wandflächen des Mittelschiffs, vermauerte Gallerieen vorgefunden; auch ist durch ihn das Aeussere der, in das südliche Seitenschiff eingebauten Kapelle freigelegt und vollständig dargestellt worden. Ueber seine Mittheilungen ist mein Bericht, Kunstblatt vom 30. August 1842, der später folgen wird, zu vergleichen.)

Halbkuppel-Gewölbe mit einem Gesimse jener einfachsten Form (Platte und Schmiege) versehen ist. Ebenso sieht man hier, wie auch in dem offenen südlichen Kreuzflügel, oberwärts an den westlichen Wänden, die Spuren nachmals vermauerter grosser Doppelfenster, welche durch eine Arkade von zwei Bögen, die auf einem viereckigen Mittelpfeiler ruhen, gebildet werden; das Kämpfergesims dieser Arkaden gesellt jener einfachen Hauptform (Platte und Schmiege) noch einige kleinere Plättchen als Zwischenglieder zu.

Mit dem eben erwähnten Kämpfergesims in gleicher Höhe und von gleicher Form sind jene Kämpfergesimse, welche, über vorspringenden Wandpfeilern, die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes trugen. Doch sind von diesen, wie in der Quedlinburger Schlosskirche, nur noch der östliche und der westliche vorhanden. Der nördliche und der südliche fehlen; eben so sind auch die Wandpfeiler, welche diese letzteren unterstützten, in späterer Zeit weggehauen worden, aber man erkennt an der Wand noch die Spuren ihres ehemaligen Vorhandenseins. —

Das Schiff der Kirche wird durch Bogenstellungen, in welchen je eine Säule mit einem viereckigen Pfeiler wechselt, von den Seitenschiffen getrennt. Die Schäfte dieser Säulen haben eine eigenthümliche, sich konisch verjüngende Gestalt; ihre Basen sind von guter attischer Form, die Kapitäle sehr eigenthümlich gebildet. Sie haben einen Blätterschmuck, der mehr oder minder reich zusammengesetzt und mit Voluten versehen ist, so dass man sie noch immer als eine freie Nachahmung korinthischer Kapitäle bezeichnen darf. Das eine dieser Kapitäle hat menschliche Köpfe auf den Ecken. Die Deckplatte derselben ist verhältnissmässig nicht hoch, aber stark ausladend, unterwärts in einem scharfen Winkel abgeschrägt, und ohne weitere Gliederung. Die Wände und Bögen setzen in merkwürdiger Weise auf diesen Deckplatten auf, indem sie dieselben nur mit ihren äusseren Linien berühren, dazwischen aber eine dreieckige Vertiefung haben, so dass hiedurch, trotz der einfachen Form der Deckplatten, doch ein reicherer Uebergang vermittelt wird. — Die Pfeiler haben ebenfalls ein einfaches Kämpfergesims, aus einer Platte und flacher Hohlkehle bestehend, und ein Fussgesims von derselben Form, nur umgekehrt. An ihren Ecken sind sie ausgefalzt. — In geringer Höhe über diesen Bogenstellungen läuft, an der Seite des Mittelschiffes, ein Wandgesims hin, welches dieselbe Formation hat, wie das eben besprochene Kämpfergesims der Pfeiler. Darüber erheben sich die Wandflächen des Mittelschiffes, und in beträchtlicher Höhe erst sind die Fenster desselben, von auffallend kleinen Dimensionen, angeordnet. — Die Fenster des südlichen Seitenschiffes sind vermauert, indem zur Zeit des entwickelt byzantinischen Styles ein Kreuzgang mit Corridoren vor ihnen angelegt wurde. Die Fenster des nördlichen Seitenschiffes sind in neuerer Zeit erweitert.

Die Bogenstellungen des Schiffes bestanden ursprünglich nur, vom Querschiffe ab, aus je zwei Säulen und dem zwischen ihnen befindlichen Pfeiler. Hierauf folgt auf jeder Seite ein anders gestalteter Pfeiler (im Grundriss nicht viereckig, sondern ursprünglich von einer Kreuzform, — das Kämpfergesims aus einer Platte und stark ausladendem Wulst gebildet), welcher das Ende des Schiffes bezeichnete und dasselbe von einem hier befindlichen Vorraume schied. Noch sind die von diesen Pfeilern nach den Wänden der Seitenschiffe hinübergeschlagenen Bögen vorhanden; was zwischen ihnen im Mittelschiff lag, ist dagegen weggenommen. Doch sieht

man noch die deutlichen Spuren, dass an den Pfeilern selbst Vorsprünge und darüber etwa eine Wand, bis zur Decke des Mittelschiffes empor, befindlich gewesen sind; bis zu diesen Spuren reichen auch nur die Gesimse, welche über den Bogenstellungen des Schiffes hinlaufen. Wahrscheinlich also öffnete sich hier gegen das Schiff zu, ähnlich wie in Quedlinburg, eine Vorhalle und darüber die Bogenstellung einer Loge. Diese Halle stand aber hier mit den Seitenschiffen, durch noch gegenwärtig vorhandene Bögen, welche von den genannten Pfeilern in der Linie des Schiffes weitergehen, in Verbindung. Auch die Loge, deren ehemalige Existenz über dieser Halle anzunehmen ist, war hier in Verbindung mit anderweitigen Seitenräumen, wie sich aus andren (nachmals vermauerten) grossen Bogenöffnungen ergiebt, welche sich an den Seitenwänden über den eben erwähnten Bögen erkennen lassen; hienach musste sich also im Aeusseren ein eigenthümlich vorragender, die Westseite begränzender Bau ergeben.

Die Veränderung dieser gesammten Einrichtung wurde hervorgebracht, als man es, zu irgendwelchen gottesdienstlichen Zwecken, für nöthig fand, das Schiff noch um etwas zu verlängern und hier eine zweite grosse Altarnische, der auf der Ostseite correspondirend, anzulegen. Vermuthlich hatte man die Absicht, in dieser Nische und dem von den Seitenwänden eingeschlossenen Vorraume derselben einen zweiten hohen Chor (und unter diesem eine neue Gruftkirche) anzulegen; wenigstens sind an den Wandpfeilern, welche sich am Anfange dieses Raumes befinden, in nicht bedeutender Höhe die Ansätze von Bögen zu bemerken, durch welche eine gegenseitige Verbindung und über ihnen vielleicht ein erhöhter Raum beabsichtigt gewesen sein dürfte. Gegenwärtig befindet sich eine etwas geringere Erhöhung dieses westlichen Raumes, welche aber erst etwas weiter zurück beginnt und mit einer Brüstung und einer kleinen Wendeltreppe in der Ecke versehen ist. Diese Erhöhung scheint wiederum später als der Umbau des westlichen Theiles und vielleicht auf ähnliche Weise zu einem Sänger-Chore bestimmt, wie bei jenem Einbau der Kirche zu Wester-Gröningen vermuthet wurde.

Dieser Umbau trägt übrigens durchweg das Gepräge eines ebenfalls noch wenig entwickelten byzantinischen Styles; ebenso auch die zu den Seiten der westlichen Nische befindlichen runden Thürme, welche mit der letzteren höchst wahrscheinlich zugleich aufgeführt wurden. Die untere Hälfte dieser Thürme ist mit rohen schmalen Wandpfeilern versehen, die obere Hälfte zerfällt in drei kleinere Geschosse, deren jedes über dem unteren ein wenig zurücktritt. Das unterste dieser kleineren Geschosse ist mit einer leichten Pilasterstellung geschmückt, welche an dem südlichen Thurm mit kleinen Rundbögen, an dem nördlichen mit giebelartigen Sparren verbunden sind; auch diese Dekoration ist sehr roh, ohne alle Genauigkeit und künstlerisches Gefühl ausgeführt. In den obersten Geschossen sind Fenster befindlich, mit einem byzantinischen Säulchen in der Mitte. Beide Thürme werden durch ein Glockenhaus verbunden, mit einer Art byzantinischer Fenster, die aber eine späte Nachahmung dieser Form zu sein scheinen.

Die eben besprochene Nische auf der Westseite der Kirche ist im Aeusseren ohne weitere Verzierung. Dagegen ist von der Hauptnische der Ostseite anzuführen, dass diese ausserhalb, zu den Seiten des Fensters, mit zwei schmalen Wandpfeilern und über diesen, durch ein durchlaufendes Gesims getrennt, mit niedrigen Halbsäulen geschmückt ist, über

denen das einfache Kranzgesims aufliegt. Das grosse Fenster, welches in dieser Nische befindlich ist, und ebenso vermuthlich die unteren Fenster an den Seitenwänden des Altarraumes (vor dem Querschiff) sind neu oder wenigstens erweitert. —

Ausser dem so eben besprochenen Umbau auf der Westseite dieser Kirche ist sodann noch ein höchst merkwürdiger Einbau im Inneren derselben zu erwähnen, welcher ebenfalls noch der Periode eines wenig entwickelten byzantinischen Baustyles angehört. Derselbe besteht aus zwei kleinen Gemächern, welche die östliche Hälfte des südlichen Seitenschiffes ausfüllen und ohne Zweifel mit dem an dasselbe anstossenden (noch erhaltenen) Flügel der Gruftkirche in Verbindung standen. (Vielleicht sind die oben besprochenen Säulen dieses Theiles der Gruftkirche aus der Zeit des in Rede stehenden Einbaues.) Das erste, der Gruftkirche zunächst gelegene dieser Gemächer, in welches man von dem Schiff der Kirche aus eintritt, ist gegenwärtig im Inneren ohne architektonische Ausbildung. Das zweite dagegen, welches mit diesem durch eine zierlich ausgebildete Thür in Verbindung steht, erscheint als eine eigene kleine Kapelle von reicher Architektur, doch empfängt sie ihr Licht nur durch ein kleines, rosettenförmiges Fensterchen, welches sich nach dem Kreuzgange hin öffnet; sie scheint somit wiederum zum Behuf einer Gruftkirche gedient zu haben. Sie ist von quadratischer Form, mit flachen Nischen an den Wänden, welche durch Halbsäulen eingeschlossen und durch Halbkreisbögen überwölbt sind. In den Ecken zwischen diesen Bögen treten kleine Gewölbkappen vor, durch deren Vermittelung der obere Raum der Decke eine achteckige Gestalt gewinnt; — ob über diesem Achteck ein Gewölbe oder eine flache Decke angeordnet war, ist bei dem gegenwärtigen Zustande der Kapelle nicht mehr zu erkennen. Die Kapitäle der Halbsäulen haben die Form abgestumpfter Würfel und sind mit einem seltsamen blätterartigen Ornament versehen, welches ganz in dem Style gehalten ist, wie man dergleichen häufig in den Federzeichnungen und Malereien byzantinischen Styles sieht und welches hier wiederum nur als eine sculptirte Zeichnung (ohne eigentliches Relief) erscheint. Die eine der erwähnten Nischen, dem Eingange gegenüber (also an der westlichen Wand), ist etwas vertieft; in ihr befindet sich eine kolossale Statue, der der Kopf fehlt, in dem Costüm eines Abtes (ob vielleicht der heil. Cyriacus, der Schutzheilige der Kirche?). Die Figur ist in einem leidlich ungeschickten byzantinischen Style gearbeitet. — Im Uebrigen scheint diese Kapelle mit Malerei geschmückt gewesen zu sein.

Beide Räume waren an ihren äusseren (nach dem Inneren der Kirche zugewandten) Wänden reich mit Sculpturen dekorirt. Doch sind sie durch hölzerne Gestühle u. A. so sehr verbaut, dass man von dieser Dekoration nur noch Weniges erkennen kann. Am Deutlichsten und Zusammenhängendsten sieht man einen Theil derselben an dem Aeusseren der westlichen Wand, im Seitenschiff der Kirche. Hier bildet sich, in der Mitte der Wand, eine halbrunde Nische, die flachgedeckt und von reicher Einrahmung umgeben ist. Es ist eine Art steinernes Täfelwerk: gewundene Stäbe, welche sich zu Cassetten verbinden, die mit Laubzügen und mannigfachen Thierfiguren ausgefüllt sind. Auch sieht man zuoberst einen wunderlichen Heiligen in diese Arabesken verwebt, der etwa nach Art des h. Onuphrius (d. h. ohne sonderliches Costüm) angethan ist. Alles dies ist nun zwar, besonders die Thiere und der Heilige, ungemein roh und schwerfällig aus-

geführt, ungleich mehr, wie die Ornamente des Inneren; jedoch trägt auch dies, trotz des stärkeren Reliefs, ganz den Charakter von Federzeichnungen des byzantinischen Styles, wie sich derselbe etwa gegen das Ende des elften Jahrhunderts ausgeprägt hatte. In der Nische bemerkt man, zur linken Seite, eine Säule, welche die Decke derselben stützt und welcher ohne Zweifel eine zweite Säule zur Rechten entspricht, die hinter einem an dieser Stelle vorhandenen späteren Vorbau versteckt sein dürfte. Sie hat ein Blätterkapitäl in der Art der einfacheren korinthisirenden Kapitäle in der Quedlinburger Unterkirche und dasselbe Deckgesims (mit ausgebauchtem Karnies, S. 549, Q. 2.), welches eben dort zumeist vorherrscht. — Sodann sieht man einen anderen Theil dieser äusseren Dekoration zu den Seiten der Thür, welche aus dem Schiff der Kirche in den ersten der beiden eingebauten Räume führt. Hier findet man wieder ähnliche Laubverzierungen, jedoch ist hier Manches zerstört, so das die Anordnung des Ganzen nicht mehr deutlich ist. Zur Linken der Thür ist ein Feld mit weggemeisselten Figuren, deren Umrisse indess noch ungefähr zu erkennen sind. Zur Rechten der Thür aber sieht man die erhaltene Reliefflgur eines Christus, seitwärts gewandt, sprechend oder segnend, in einem ziemlich ausgebildeten byzantinischen Style. Diese Figur scheint aus Stuck gearbeitet, während die Füllungen und die vorerwähnten Ornamente aus Sandstein bestehen; auch scheint sie hier, in Rücksicht auf die Weise, wie sie in die Füllung eingesetzt ist, nicht wohl an ihrer ursprünglichen Stelle. Weiterhin kann man, über die vorgebauten Gestühle emporragend, noch den Obertheil einer thronenden Christusfigur sehen, deren Kunstverdienst etwa dem der vorigen gleichkommt. — Im Inneren der eingebauten Kapelle finden sich endlich auch noch einige Relieffragmente, welche aus Stuck gefertigt und von dem Grunde, darauf sie befindlich waren, abgelöst sind. Das bedeutendste derselben enthält drei, leider sehr beschädigte, weibliche Figuren, etwa $3^1/_2$ Fuss hoch; die beiden äusseren in starkem, die mittlere in flachem Relief. Sie sind sich vorwärts bewegend dargestellt und tragen ein Räuchergefäss in den Händen, — vermuthlich die drei Marien, die zum Grabe des Herrn wandeln. Sie zeigen eine Behandlung des byzantinischen Styles von hoher Vollkommenheit, der es nur noch an der letzten Belebung zu fehlen scheint; es spricht sich in ihnen, besonders in der einen, welche am besten erhalten ist, eine Zartheit und Innigkeit des Gefühles aus, wie selten in der byzantinischen Kunst. Die genannte Figur hat auch noch den zart gebildeten Kopf, welcher in sehr anmuthiger Weise auf die Seite geneigt ist. Ein andres Relieffragment stellt eine sitzende Figur dar und scheint, einer Schriftrolle zufolge, den Engel der auf dem Grabe des Herrn sitzt, vorzustellen und mit jenen Figuren zusammen ein Ganzes, in der althergebrachten Weise der Composition, auszumachen. Auf keine Weise ist nach alledem anzunehmen, dass diese sämmtlichen Stuckreliefs in gleicher Zeit mit den Ornamenten jener äusseren Dekoration dieser Räume verfertigt seien. Ihre Eigenthümlichkeit weist vielmehr mit Bestimmtheit auf den schönen Aufschwung hin, welchen die deutsche bildende Kunst um die Zeit des Jahres 1200 einnahm. —

Endlich ist noch jenes Grabmonument des Markgrafen Gero, des Stifters der Kirche, zu erwähnen, welches sich an der Stelle des ehemaligen Hochaltares, in der Hauptnische der Kirche befindet. Es ist eine Arbeit etwa aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts und in der, zu jener Zeit gewöhnlichen einfachen Sarkophag-Form gehalten. Oben, in

starkem Relief, liegt die Gestalt des Helden, mit einem Panzer im Charakter dieser späten Zeit angethan, die Füsse auf einen Hund gestützt. An den Seitenwänden umherlaufend sind kleine Figuren verschiedener Heiligen dargestellt. Die Arbeit ist, wenn auch nicht von höchstem Kunstwerth, so doch in männlicher Tüchtigkeit ausgeführt und sehr beachtenswerth. — In dem Halbkuppel-Gewölbe dieser Nische ist, durch die weisse Tünche hervorschimmernd, noch das riesige Gemälde eines thronenden Christus in byzantinischem Style zu erkennen. —

Von dem Kreuzgange, welcher sich südlich von der Kirche aus erstreckte, ist, ausser geringen Spuren, nur noch der an der Wand des südlichen Seitenschiffes hinlaufende Theil erhalten. Dass auch dieser neuerdings nicht das Schicksal des Uebrigen getheilt hat, verdanken die Freunde vaterländischer Monumente der thätigen Verwendung des thüringisch-sächsischen Alterthums-Vereines. Die Architektur desselben, durch welche, wie schon oben bemerkt, die Fenster des südlichen Seitenschiffes verbaut sind, gehört einer späteren Entwickelungszeit des byzantinischen Styles an. Hier ist, über der eigentlichen Halle des Kreuzganges, deren Bogenstellungen durch geschmackvoll gegliederte Pfeiler gebildet werden, ein oberer Korridor angeordnet, der sein Licht durch Fenster, von dem Hofe aus, empfängt. An diesen Fenstern ist eine besondere Eigenthümlichkeit zu bemerken; sie haben nemlich, wie insgemein die offenen Fenster der Art, eine kleine Säule in der Mitte, welche zwei Halbkreisbögen trägt; das auf dem Kapitäl dieses Säulchens ruhende Deckglied ladet sehr beträchtlich, in einer stark geschwungenen Hohlkehle, aus, um die Stärke der Mauer zu erreichen; da aber diese Ausladung gleichwohl noch nicht hinreicht, so sind unter der Deckplatte desselben noch zwei volutenartige Glieder hinzugefügt, — eine äusserst seltene Anordnung, welche, so viel wir wissen, nur an den Pilaster-Kapitälen der bekannten antiken Basilika von Paestum ihr entsprechendes Gegenbild findet. Die am Kreuzgange vorkommenden Säulenkapitäle sind übrigens von der Gestalt abgestumpfter Würfel, aber mit sauberen Blattverzierungen im Style der ausgebildeten byzantinischen Kunst geschmückt.

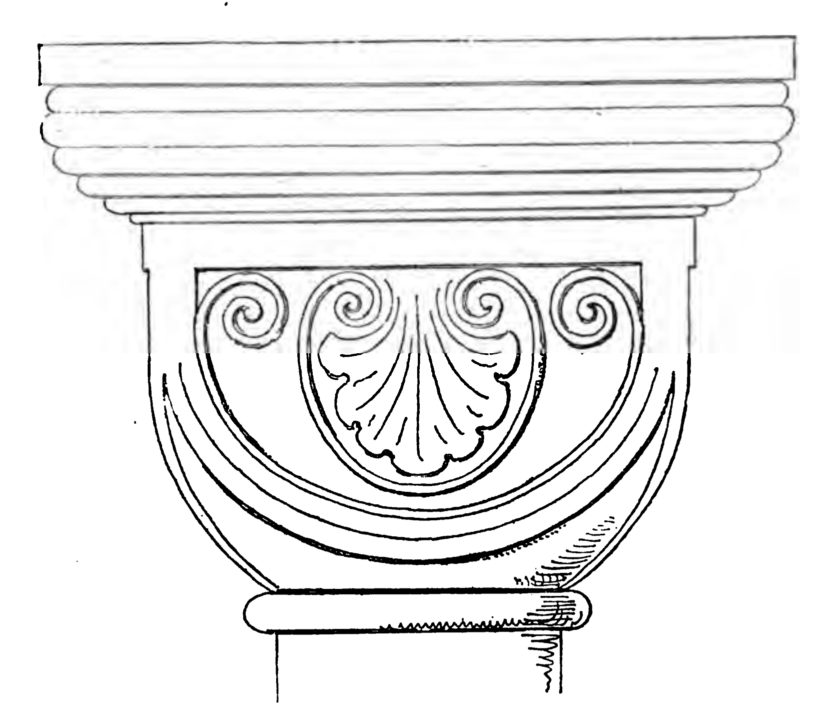
4) Die Kirche zu Frose, bei Hoym.

Das Jungfrauen-Stift von Frose war gleichzeitig mit dem von Gernrode, ebenfalls durch Markgraf Gero (doch einige Jahre früher), gegründet worden und stand zu diesem in nächster Beziehung, indem beide durch dieselbe Aebtissin regiert wurden [1]). Die gegenwärtig vorhandene Kirche ist bestimmt jünger, als die Gründung des Stiftes.

Basilika mit einem Querschiff auf der Ostseite, ohne irgend eine Spur vormaliger Erhöhung des Chores; die Dimensionen nicht bedeutend; der Styl auf eine reiche und feinere Ausbildung des Basilikenbaues hinweisend.

[1]) Vergl. J. Chr. Beckmann: Historie des Fürstenthums Anhalt, S. 184 f. In der Stiftungs-Urkunde von Gernrode vom J. 964, s. Beckm. S. 169, wird bereits, als zu Gernrode gehörig, erwähnt: „monasterium in Fruose cum ipsa villa et duabus parochiis positis in eadem.“ Es gehörte zu Gero's erblichem Eigenthum, s. Meibom. II, p. 426. (Weitere Mittheilungen über die Kirche zu Frose s. bei Puttrich, a. a. O. Abth. I., Bd. I., Lief. 7).





Säulenkapitäl auf der Nordseite des Schiffes.

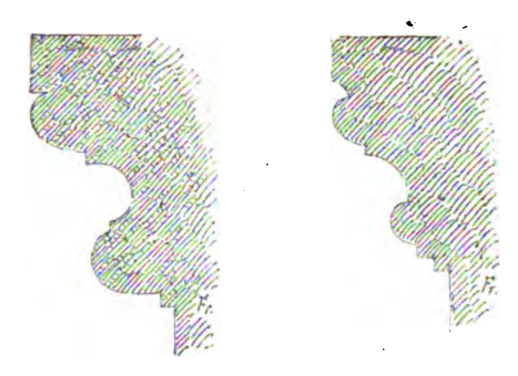
Die Nische des Hochaltares, wie sie gegenwärtig vorhanden ist, erscheint als eine Erneuung aus späterer Zeit. Zwar hat sie die halbrunde Form des Grundrisses, doch nicht das Halbkuppel-Gewölbe und auch keine Spur von dem früheren Vorhandensein eines solchen. Auch im Aeusseren findet man Kennzeichen, die auf einen später erfolgten Umbau der Nische zu deuten scheinen. — Die Flügel des Querschiffes haben nicht mehr ihre ursprüngliche Höhe. Durch eingezogene Wände in der Flucht des Mittelschiffes sind sie so geschlossen, dass sie gegenwärtig nur noch als die Fortsetzungen der niedrigen Seitenschiffe erscheinen. Von den Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes sind demnach nur noch der östliche und der westliche zu sehen. Die Kämpfer der Wandpfeiler, über welchen sich diese erheben, bestehen aus Platte und schräger Schmiege, das letztere Glied mit einer eigenthümlichen Verzierung versehen, die mannigfach noch in andrer Anwendung in dieser Kirche vorkommt, einem vertikal laufenden Korbgeflechte nicht unähnlich. — Die Nischen der Kreuzflügel sind nicht mehr vorhanden; die Räume auf der Südseite sind durch die Sakristei u. dergl. verbaut; auf der Nordseite sieht man dagegen noch den Bogen dieser Nische und den Kämpfer derselben, ebenso gebildet, wie die eben besprochenen Kämpfer, nur ohne die genannte Verzierung. Denselben Kämpfer haben auch die Bögen, welche die Seitenschiffe mit den Kreuzflügeln verbinden.

In der Bogenstellung des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem

viereckigen Pfeiler (auf jeder Seite vier Säulen und der Pfeiler in der Mitte). Die Säulen haben attische Basen von guter Bildung, doch ist der untere Pfühl ziemlich stark; bei den meisten von ihnen zieht sich von den Ecken der Plinthe eine einfache Eckverzierung über diesen Pfühl empor, das spätere charakteristische Blatt der byzantinischen Säulenbasen vordeutend. Die Kapitäle haben der Mehrzahl nach die Form eines unten abgerundeten Würfels. Die auf der Südseite sind durchweg nur mit einfachen Verzierungen versehen, die auf der Nordseite dagegen sämmtlich ungleich reicher gebildet. Die Würfelkapitäle haben hier eine mehrfach gereifte Einfassung der Seitenflächen, und einige dieser Reifen wenden sich nach einwärts in der Form wohlgeschwungener Voluten; auch sorgfältig gearbeitetes Blattwerk in einer gewissen muschelartigen Bildung ist dabei, wiewohl nicht in starkem Relief, angewandt. Zwei Kapitäle auf dieser Seite sind nicht würfelförmig, sondern mit stark ausladenden gezackten Blättern versehen; das eine mit zwei Reihen, das andre mit einer Reihe von Blättern, aus denen sich starke Voluten erheben. Auffallend ist die grosse Verschiedenheit, welche sich hier in der Bildung der Deckglieder an den Säulenkapitälen und den Pfeilern zeigt. Während einige aus einer Platte und schräger Schmiege (letztere mit Blätter- oder Rankenwerk geschmückt) bestehen, sind andre aus einer Platte und starkem gedrücktem Wulst (dieser mit jenem vertikalen Korbgeflecht) gebildet, wieder andre in einer ähnlichen Hauptform, in der aber der Wulst wiederum in eine Reihe horizon-



Säulenkapitäl auf der Nordseite des Schiffes.



Deckglieder an Säulenkapitälen und Pfeilern im Schiff der Kirche.

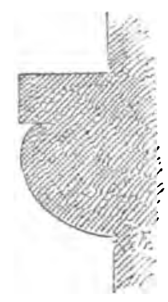
tal übereinander liegender Pfühle zerfällt, noch andre endlich mehr architektonisch gegliedert und aus Pfühlen und Kehlen verschiedenartig zusammengesetzt. — Das Fussgesims der Pfeiler besteht einfach aus Schmiege und Platte. — Ueber der Bogenstellung läuft ein Wandgesims hin, welches aus einer Platte und starkem Wulst gebildet ist. — Die Fenster des Mittelschiffes sind, bis auf eins an jeder Seite, neu.

Ausser jenen auffallenden Eigenthümlichkeiten der Kapitäle ist diese Kirche vornehmlich interessant durch die an der Westseite erhaltene Einrichtung einer Vorhalle (in der Breite des Mittelschiffes) und drüber befindlicher Loge. Die Vorhalle ist zwar gegenwärtig nach der Seite des Schiffes zu vermauert, doch ist im Innern ihre Einrichtung noch deutlich zu erkennen. Sie öffnete sich durch zwei grosse Halbkreisbögen gegen das Schiff, welche in der Mitte von einem freien viereckigen Pfeiler, seitwärts von vortretenden Wandpfeilern getragen wurden. Das Kämpfergesims der Wandpfeiler ist einfacher, das des Mittelpfeilers reicher profilirt, beides im Styl der übrigen in der Kirche vorkommenden Gliederungen. — Die Loge hat eine eigenthümliche Einrichtung. Sie öffnet sich durch eine Bogenstellung von drei auf Pfeilern ruhenden Halbkreisbögen, von denen aber ein jeder (wie es in der mehr entwickelten byzantinischen Kunst häufig vorkommt) wiederum durch zwei kleinere Bögen ausgefüllt wird; die letzteren werden von je zwei Pilastern, die an den Seiten jener Pfeiler vorspringen, und einem Säulchen in der Mitte getragen. (In der mittleren Arkade ist jedoch diese Füllung, bei Gelegenheit der vorgebauten Orgel, deren Bälge in der Loge angebracht sind, weggebrochen.[1]) Die Pfeiler und Pilaster haben hier wiederum jenes häufig vorkommende Deckgesims (Platte und starken Wulst). Die Säulen sind mit eigenthümlichen Kapitälen versehen: vier breite, aber nicht stark erhabene Blätter auf den Ecken, die sich oberwärts zu grossen Voluten umrollen, mit verschiedenen kleinen scharfprofilirten Gliedern bekrönt; dann ein Deckgesims, fast von der Höhe des Kapitäls, welches wiederum aus



Kämpfergesims des Mittelpfeilers der Vorhalle.

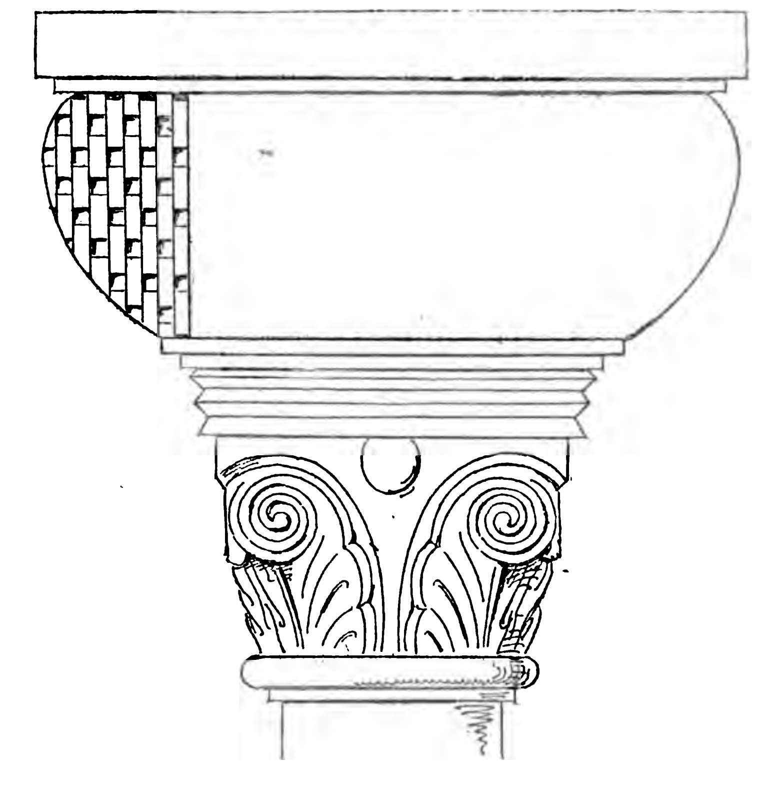
[1]) Nach der Darstellung bei Puttrich erscheint die mittlere Arkade der Loge schmäler, so dass sie ursprünglich keine Füllung hatte.



Deckgesims der Pfeiler in der Loge.

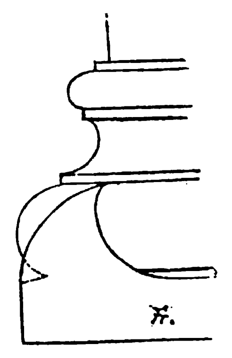
hohem Wulst und Platten gebildet ist; an der einen Säule ist dieser Wulst unverziert, an der andern mit dem Korbgeflechte geschmückt. Die Säulenbasen sind attisch, wie die im Schiff, und ebenfalls mit jenem Eckvorsprung über dem unteren Pfühle versehen.

Zu den Seiten dieses westlichen Vorraumes steigen zwei viereckige Thürme empor, die im Aeusseren jedoch mit dem zwischen ihnen befindlichen hohen Zwischenbau so verbunden sind, dass sie erst in dem letzten Theil ihrer Erhebung über diesen Zwischenbau als Thürme zu erkennen sind. Unterwärts bieten sie an der Westseite nur eine einzige breite, formlose Wand. Der gesammte Obertheil dieser Westseitc giebt sich als einen späteren Aufsatz zu erkennen, theils durch anders ausgeführtes Mauerwerk, theils und vornehmlich durch die in dem Zwischenbau



Säulenkapitäl in der Loge.

und in dem Obertheil der Thürme vorhandenen Fenster. Diese deuten nämlich auf die Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Baustyl, indem sie in ihrer Hauptform von einem Halbkreisbogen überwölbt,



Säulenbasis in der Loge.

in letzterem aber mit kleinen spitzbogigen Arkaden ausgefüllt werden. Die Säulchen, welche diese kleinen Spitzbögen tragen, haben ebenfalls jenes einfache Blätterkapitäl, welches den frühesten gothischen Bauwerken eigen zu sein pflegt.

5) Die Kirche von Kloster Huyseburg.

Die erste Gründung der Kirche fällt in das Jahr 1080 [1]). — Es ist eine Basilika mit einem Querschiff, aber ohne eine Erhöhung des Chores, und einer späteren Entwickelung des Basilikenstyles angehörig. Sie ist, wie es scheint, im Inneren vollständig in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, auch die einzige der sämmtlichen Basiliken dieser Gegend, welche nicht durch Priechen und dergleichen unpassende Einbauten moderner Zeit beeinträchtigt wird, indem sie noch gegenwärtig der Ausübung des katholischen Gottesdienstes bestimmt ist.

Die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes sind noch sämmtlich erhalten. Auffallend ist, dass der Chorraum (östlich vom Querschiffe) eine grössere Tiefe hat, als man es gewöhnlich bei den Basiliken findet, indem er die quadratische Grundform um ein Beträchtliches überschreitet, — dass aber gleichwohl der Beginn jenes quadratischen Raumes auch hier durch vorspringende, mit einem Schwibbogen verbundene Wandpfeiler, denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz gleich, bezeichnet wird. Doch scheint kein genügender Grund vorhanden, um dies als das Zeugniss einer stattgehabten Veränderung des Baues anzunehmen; vielmehr deuten die an diesen sämmtlichen Architekturtheilen angewandten Kämpfergesimse, welche überall gleichmässig aus Platte, Wulst und Hohlkehle, mit ein Paar kleinen Plättchen als Zwischengliedern, bestehen, auf eine gemeinsame Bauzeit hin. Auch ist zu bemerken, dass eben dasselbe Gesims bei den Pfeilern des Schiffes angewandt ist und auch den Kapitälen der Säulen (hier nur bei einigen noch durch ein Plättchen vermehrt) als Deckgesims dient, und dass es (mit Ausnahme der Zwischenglieder) vollkom-

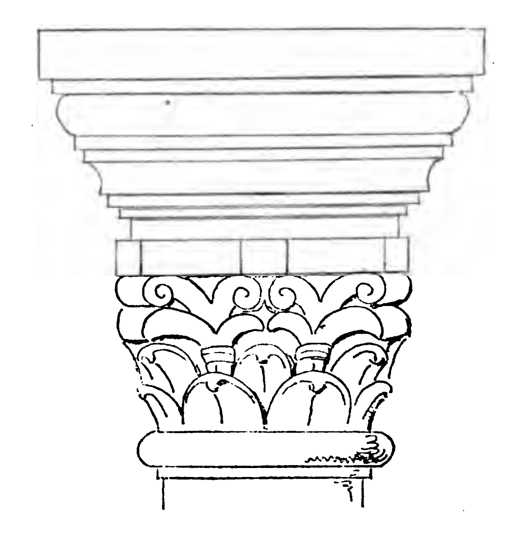


Kämpfergesims.

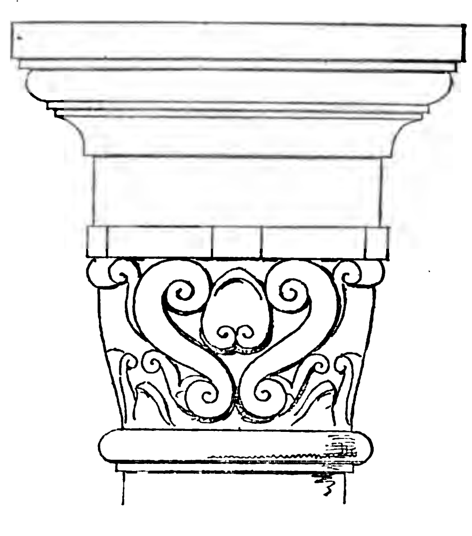
[1]) S. Fritsch, Gesch. v. Quedlinb. I, S. 302. — Erath, Cod. dipl. Quedl. p. 74. — Leuckfeld, Antiq. Halberst. p. 476 sq.

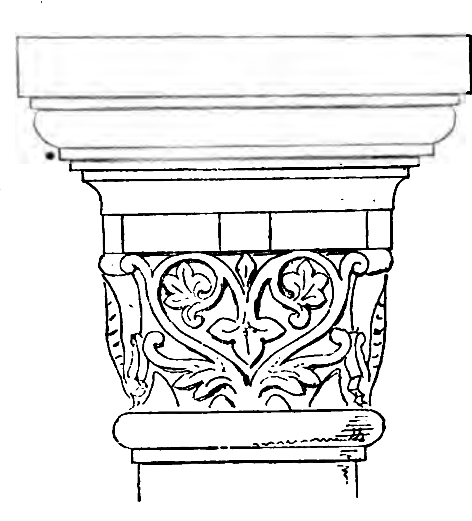
men jenen Deckgesimsen entspricht, welche wir bereits im Zitter der Quedlinburger Schlosskirche bemerkt haben. — Die grosse Nische des Hochaltares ist noch vorhanden; an den Flügeln des Querschiffes bemerkt man keine Nischen der Art, und es scheint fast, als ob hier überhaupt keine solche vorhanden gewesen sind.

Vornehmlich interessant ist hier dieBogenstellung des Schiffes, in welcher je eine Säule mit einem Pfeiler wechselt, und zwar so, dass auf jeder Seite drei Säulen und zwei Pfeiler zwischen ihnen vorhanden sind. Die Pfeiler erscheinen hier als die Haupttheile der Anlage, indem sie unter sich und mit den Wandpfeilern, welche auf jeder Seite die Bogenstellung beschliessen, durch grosse Halbkreisbögen verbunden sind; innerhalb dieser grossen Bögen, und um etwas vertieft, sind sodann erst die kleineren Bögen angeordnet, welche die Pfeiler mit den zwischen ihnen befindlichen Säulen verbinden, — eine Anordnung, die sowohl dazu dient, die schweren Massen der von den Bogenstellungen getragenen Wände leichter zu machen, als sie überhaupt dem ganzen Schiffe den Eindruck einer grösseren Kraft und Freiheit gewährt. Die Säulenkapitäle sind verschieden gestaltet, doch so,



dass immer die beiden gegenüberstehenden dieselbe Form haben. Die eine dieser Formen ist eine, etwas rohe Nachahmung des korinthischen Kapitäles (sogar mit den Kelchen, aus denen die Voluten emporsteigen), in jener Weise, wie die einfacheren Kapitäle der Quedlinburger Unterkirche gebildet sind; die zweite Form ist auf eine eigenthümliche Weise mit gewundenen, theils Voluten-artigen, theils Muschelähnlichen Verzierungen versehen; die dritte mit einem Ranken- und Blattwerk geschmückt, welches bereits an die Blattformen des byzantinischen Styles erinnert und namentlich dem Rankenwerk an der Brüstung des in der Kirche von Wester-Gröningen befindlichen Einbaues entspricht. Die Basen der Säulen und Pfeiler sind attisch mit stark erhöhtem unteren Pfühl (soweit sich dies bei dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche erkennen lässt). Die Säulenbasen





haben einen Eckvorsprung, der sich von diesem Pfühl auf die Platte hinabsenkt und bereits die Gestalt eines ausgebildeten Blattes zu haben scheint. — Unfern über den eben besprochenen Hauptbögen dieser Bogenstellung, und in gleicher Höhe mit den Kämpfern der Kreuzpfeiler zieht sich das Wandgesims hin, über welchem unmittelbar die Fenster des Mittelschiffes befindlich sind. Letztere sind die der ursprünglichen Anlage, im Halbkreisbogen überwölbt, aber von einer beträchtlichen Dimension in Bezug auf Höhe und Breite, welche gleichwohl jedoch mit den vorherrschenden grösseren Formen der Bogenstellung in gutem Einklange ist. — Die Seitenschiffe sind mit kleinen Kreuzgewölben bedeckt, welche aber, wie sich aus dem Profil ihrer Gurte und dem Ansatz derselben über den Pfeilern ergiebt, einer späteren Zeit angehören.

Am westlichen Ende des Mittelschiffes ist eine grosse Nische, der gegenüberstehenden Nische des Hochaltares entsprechend, hinausgebaut. Ob dieselbe ursprünglich im Plane des Gebäudes lag oder später angebaut ist, lässt sich leider nicht mit Sicherheit entscheiden, da der in neuerer Zeit eingefügte Orgelbau hier Vieles verdeckt. In der Tiefe dieser Nische bemerkt man zwei vorspringende Halbsäulen mit Basen von attischer Form, aber von wenig ausladenden Gliedern; an ihren verbauten Kapitälen erkennt man den Ansatz eines feinen Blätterwerkes.

Die beiden Thürme, welche sich ausserhalb zu den Seiten dieser Nische erheben, sind eine rohe Arbeit des späteren Mittelalters. Hiemit stimmt die an dem einen derselben befindliche Inschrift des Jahres 1487 (in mittelalterlich arabischen Ziffern) überein, welche dies Jahr als die Erbauungszeit derselben zu bezeichnen scheint. — An der Spitze des



Basis der Halbsäulen in der westlichen Nische.

südlichen Kreuzgiebels findet sich die Jahresbezeichnung 1413 (mit neugothischen Buchstaben geschrieben), mit welcher eine später erfolgte Restauration des Aeusseren bezeichnet sein dürfte. (Inschriften, welche die Gründungs-, überhaupt die eigentliche Erbauungszeit von Gebäuden nennen, findet man durchweg nur am Untertheil derselben.)

Der neben der Kirche befindlich gewesene Kreuzgang ist in neuester Zeit, sammt andern Gebäuden des weiland mächtigen Klosters, grösstentheils abgebrochen. Zunächst an der Kirche war er gothisch; gegenüber, neben dem ehemaligen Bibliothekgebäude, finden sich jedoch noch einige Reste desselben, welche der älteren Anlage angehören und in einigen Details an den Styl der Kirche von Frose erinnern. Die hier befindlichen Halbsäulen haben nämlich abgestumpfte Würfelkapitäle mit ähnlichen Volutenartig gekrümmten Reifen und an den Deckgliedern wiederum die Verzierung jenes eigenthümlichen Korbgeflechtes.

6) Die Klosterkirche zu Drübeck.

Das Kloster Drübeck ist im letzten Viertel des neunten Jahrhunderts von der Gräfin Adelbrin gestiftet und von deren Brüdern, den Grafen Theti und Wikker ferner ausgestattet worden, worauf König Ludwig der Jüngere, am 26. Januar 877, zu Frankfurt eine Befreiungs- und Immunitäts-Urkunde für dasselbe ausfertigen liess. An späteren Urkunden über das Kloster ist für unsern Zweck nichts Bedeutendes vorhanden. Heinrich II. nennt es im Jahr 1004 „insigne monasterium.“ In der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stand Drübeck in dem Rufe grösserer Zucht und Ordnung, und der Landgraf von Thüringen sah sich bewogen, seine Tochter dahin zu geben (es war ein weibliches Stift), so dass es auch in dieser Zeit bedeutende Mittel besessen haben dürfte [1]).

Die Kirche, in jenem mehr entwickelten Basiliken-Styl erbaut, gehört, ihrer ursprünglichen Anlage nach, in die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts (vergl. oben). Doch hat sie im Laufe der Zeit bedeutende Veränderungen erlitten. Zunächst nemlich ist mit ihr in der Periode des ausgebildeten byzantinischen Styles (in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts) eine fast durchweg umgestaltende Veränderung vorgenommen worden, so jedoch, dass man hier immer noch das Ursprüngliche erkennen kann. Sodann ist der Chor in gothischem Style, jedoch einfacher Art, neugebaut, — endlich sind in neuerer Zeit die Seitenschiffe und die Flügel

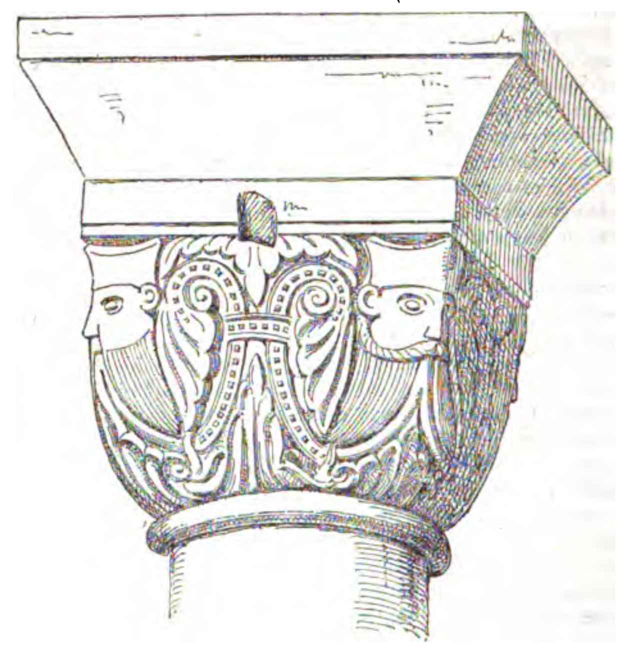
[1]) Nach brieflichen Mittheilungen des Hrn. Reg.Direktors Delius zu Wernigerode, aus den im dortigen Archiv befindlichen Urkunden. (Weitere Mittheilungen über die Kirche zu Drübeck s. bei Puttrich a. a. O., Abth. II., Bd. II., Lief. 17, 18. Puttrich stimmt meiner Vermuthung bei, dass die Säulen der Krypta dem im 12. Jahrhundert vorgenommenen Umbau angehören. Die in seinem Werke enthaltenen Abbildungen der Kapitäle verstatten hierüber kein bestimmtes Urtheil).

des Querschiffes abgerissen und die entstandenen Lücken mit eingezogenem Mauerwerk (so dass die Bogenstellungen des Schiffes auf der einen Seite halb in diesen Mauern, auf der andern unmittelbar davor stehen) ausgefüllt worden.

Für die ursprüngliche Anlage dieser Kirche sind demnach vornehmlich nur noch die Bogenstellungen des Schiffes interessant. Hier wechselt je eine Säule mit einem viereckigen Pfeiler, so dass auf jeder Seite drei Säulen und zwei Pfeiler zwischen ihnen befindlich sind. Gegenwärtig sind nur noch die Pfeiler (unter sich und mit den Wandpfeilern, welche die Bogenstellungen beschliessen) durch grosse Halbkreisbögen verbunden; die Säulen stehen frei zwischen ihnen, ohne etwas zu tragen. Unstreitig deutet dies auf eine ähnliche Einrichtung wie die, welche sich im Schiff der Kirche der Huyseburg erhalten zeigt, und die Säulen waren gewiss in derselben Weise mit den nächststehenden Pfeilern durch kleinere Halbkreisbögen verbunden, welche den Raum unter dem grossen Bogen ausfüllten. Wie es scheint, wurden diese kleineren Bögen erst bei den letzten Veränderungen der Kirche herausgenommen, da man wenigstens auf der Nordseite in den somit gewonnenen grossen Bogenöffnungen Fenster angelegt hat. — Die Kapitäle dieser Säulen sind (soweit ihre ursprüngliche Gestalt erhalten ist) mit einem Blattwerk, zumeist auch mit kleinen Voluten, geschmückt, was noch immer an die Formen der antiken Kunst erinnert und nichts von speziell byzantinischer Verzierungsweise enthält; die Blätter sind wenig ausladend, von nicht sonderlich genauer Zeichnung, doch schon recht gut ausgearbeitet; an einigen dieser Blätter wird, was als besondere Eigenthümlichkeit zu bezeichnen ist, die mittlere Rippe derselben durch ein Kreuz von nicht starkem Relief gebildet. Das Deckgesims dieser Kapitäle hat durchweg dieselbe Form: eine Platte und eine grosse, scharf vorspringende Schmiege; letzteres Glied ist allenthalben mit einer, Voluten- oder Muschel-förmig gekrümmten Rankenverzierung geschmückt. —

Eine bedeutende Veränderung erhielt diese Anlage, wie bemerkt, in der späteren Zeit des byzantinischen Styles, und zwar zunächst durch die Bedeckung mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe. Letzteres ist zwar (ebenso wie das spitzbogige Gewölbe des Chors) nicht mehr vorhanden, doch sind die Spuren seines Ansatzes an den Wänden noch deutlich zu erkennen. Dass dasselbe nicht ursprünglich zur Anlage der Kirche gehörte, geht, ausser andern Umständen, auch daraus hervor, dass die älteren, in regelmässigen Abständen angeordneten Fensterreihen an den oberen Wänden des Mittelschiffes (deren Spuren man noch am Aeusseren deutlich sieht), um dem Ansatz der Gewölbe genügenden Platz zu verschaffen, vermauert und statt ihrer andre, eben wie jene im Halbkreisbogen überwölbte Fenster in den Lünetten des Gewölbes eröffnet wurden. Erhalten sind von dieser Anlage nur noch die, oberhalb der Pfeiler des Schiffes vorspringenden Pilaster, welche die Gurte des Gewölbes unterstützten; sie ruhen auf Consolen, welche zierlich, im Style der entwickelt byzantinischen Kunst, ornamentirt sind; sie selbst sind auf eine geschmackvolle Weise, mit Halbsäulchen auf den Ecken, gegliedert. — Gleichzeitig mit diesen Umänderungen ist auch die Anlage der grossen Nische am West-Ende des Mittelschiffes, die in den reichen Gliederungen der Pfeiler, welche zu dieser Nische führen, und im Charakter des dabei angewandten Ornamentes ebenfalls den Styl der späteren byzantinischen Periode erkennen lässt.

Indem hiedurch der Kirche schon ein wesentlich verschiedenes Aussehen gegeben war, bestrebte man sich jedoch, auch den älteren Theilen derselben einen mit dem Style der neuen Theile harmonirenden Charakter zu geben, und man wandte dabei ein Mittel an, welches in der Geschichte der mittelalterlichen Architektur gewiss als ein höchst seltnes Beispiel erscheint. Man umgab nämlich die, wie es scheint, durchweg ganz wohl erhaltenen Kapitäle und Deckglieder der Säulen des Schiffes mit einem festen Stuck, in welchem sodann neue Ornamente, dem Style der Zeit gemäss,



Kapitäl der Schiffsäulen in seiner späteren Ausstattung.

ausgegraben wurden. So stehen noch gegenwärtig einige dieser umgewandelten Kapitäle in ihrer vollständigen Form, beträchtlich stärker als die älteren, da; bei den meisten jedoch ist der Stuck gänzlich oder in grösseren oder geringeren Massen wieder herabgefallen, und sie zeigen nun die alte Form und das darüber gezogene neue Gewand in friedlicher Ruhe nebeneinander. Die neu-byzantinischen Ornamente der Kapitäle bestehen in phantastischen Köpfen, mit Blattwerk arabeskenhaft verbunden, in üppig geschweiften Blattgewinden u. dgl.; ebenso sind die Deckgesimse zum Theil mit zierlich bunten Verzierungen versehen [1]). Wie aber dieses technische

[1]) Wir bedauern sehr, dass wir mit den Resten des Klosters von Ilsenburg, namentlich den grossartigen Säulenhallen daselbst, vermuthlich Kapitelsaal und Refektorium, deren Kapitäle ebenfalls von Stuck sein sollen, nicht bekannt geworden sind. Hier ist es geschichtlich bestätigt, dass in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts Refektorium und Dormitorium neugebaut wurden. (Mittheilung des Hrn. Reg.-Direktors Delius. — Einiges Nähere über die alten Klostergebäude von Ilsenburg, s. in den vorstehend genannten Lieferungen des inzwischen erschienenen Werkes von Puttrich.)



Kapitäl der Schiffsäulen mit Resten der späteren Umkleidung und der wieder hervortretenden ursprünglichen Arbeit.

Verfahren, so ist nicht minder der, dem Mittelalter sonst so fremde feindliche und bis zum Uebermuth gesteigerte Sinn, mit dem hier die alte, an sich ganz gute Form verdeckt ward, höchst auffallend und lässt schon hierin mit Bestimmtheit eine, von der Zeit der ersten Anlage wesentlich verschiedene Bildungsperiode, somit einen langjährigen Zwischenraum zwischen ihr und der ersten Bauzeit erkennen. Auch musste die Erinnerung an die Mühen und an die Freude des früheren Baues bereits lange im Gedächtniss der Menschen erloschen sein, wenn man eine so durchgreifende Veränderung durchzuführen keine Scheu mehr trug.

Gleichzeitig mit dieser Restauration sind endlich auch noch die beiden, zu den Seiten der westlichen Nische aufgeführten zierlichen Thürme. Der Unterbau derselben, welcher bis zur Höhe des Mittelschiffes reicht, ist viereckig, mit rundbogigem Fries, mit Lissenen auf den Ecken und Halbsäulchen zwischen diesen. Darüber erhebt sich ein achteckiges Obergeschoss, welches mit je drei schlanken Halbsäulchen auf den Ecken geschmückt ist. Ein hoher Zwischenbau verbindet beide Thürme. —

Der Schreiber dieser Zeilen, bei der zur Untersuchung vergönnten Zeit beschränkt, hatte nur Gelegenheit, die vorstehend genannten Gegenstände genauer zu besichtigen. Da der gegenwärtige Boden des Kirchenschiffes keine beträchtliche Erniedrigung gegen den Boden des Chores zeigte, so blieb es ihm unbekannt, dass unter letzterem noch die Reste einer Gruftkirche (zu welcher der Zugang von ausserhalb führt) vorhanden sind. Den gefälligen Mittheilungen des Hrn. Reg.-Direktors Delius verdankt er indess

einige Notizen über diese Gruftkirche, welche hier folgen mögen. Dieselbe, bei dem gothischen Umbau des Chores bedeutend beeinträchtigt, zeigt in ihren Umfassungsmauern nicht mehr die ursprüngliche Gestalt, wie namentlich die Altarnische fehlt. Aber sie hat (von Norden nach Süden) noch eine Breite von 32 Fuss und eine Tiefe von 21 Fuss, während der Chor nur 21¼ Fuss breit und 18 tief ist. Die nördliche Wand des Chores wird von einer Pfeilerstellung der Crypta getragen, woraus hervorzugehen scheint, dass der frühere Chor breiter und vermuthlich mit Seitenschiffen versehen war. Ausser dieser Pfeilerstellung werden die Kreuzgewölbe der Crypta noch von einer zwiefachen Reihe von je 3 Säulen und Pfeilern (ohne regelmässige Abwechselung) getragen, unter denen aber die Pfeiler nicht der ursprünglichen Anlage anzugehören scheinen. Nur zwei von diesen Säulen haben noch ihre alten Kapitäle; das eine ist ein Blätterkapitäl, ungefähr den Formen eines römischen Kapitäles verwandt; das andre hat die Grundform eines unten abgestumpften Würfels, dessen Seitenflächen mit sorgfältig ausgeführten und zum Theil frei vorspringenden Verzierungen, Arabesken und Thierfiguren, versehen sind. Von Stuck-Ueberzug findet sich keine Spur. Da es uns an eigner sicherer Anschauung fehlt, so wagen wir kein Urtheil über die Zeit, in welcher die Gruftkirche erbaut ist, auszusprechen; doch dürfte es als wahrscheinlicher anzunehmen sein, dass sie nicht der ursprünglichen Anlage der Kirche, sondern dem im zwölften Jahrhundert Statt gehabten Umbau angehört.

7) Die Kirche von Kloster Conradsburg

bei Ermsleben.

Kleine Grund- und Aufrisse dieser Kirche nebst einer allgemeinen Beschreibung derselben von Hrn. v. Horn befinden sich in dem „Bericht vom Jahre 1834 an die Mitglieder der deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig, herausgegeben von K. A. Espe [1]).“ Dort wird, auf den Grund eines älteren Zeugnisses [2]), das Jahr 1176 als das Jahr der Gründung des Klosters angegeben. Da indess bereits im J. 1151 eines Abtes zu Conradsburg erwähnt wird [3]), so kann das Jahr 1176 nicht auf die eigentliche Stiftung des Klosters bezogen werden; und da die Edlen von Conradsburg, welche ihr Stammhaus dem klösterlichen Dienste übergeben hatten, sich bereits seit dem Jahre 1120 nach ihrem neuen Aufenthalte Falkenstein nennen, so ist es auch nicht wahrscheinlich, dass man erst in so viel späterer Zeit (1176) zur Gründung der Klostergebäude geschritten sein sollte. Die gegenwärtig vorhandene Kirche gehört aber nicht den, in eine frühere Zeit zurückzudatirenden ersten klösterlichen Anlagen, noch weniger dem ursprünglichen Schlosse von Con-

[1]) Nähere Mittheilungen und ausführliche Darstellungen über die Kirche zu Conradsburg sind inzwischen bei Puttrich, a. a. O., Abth. II., Bd. II., Lief. 1—4, erschienen.

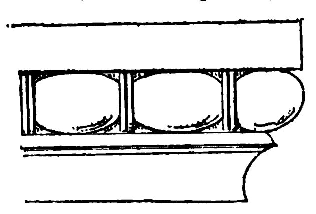
[2]) Reimann, in seiner Idea Historiae Ascaniensis, p. 4: „Monast. Conradesburgense prope Ermslebiam a Nobilibus de Conradesburg in honorem S. Sixti conditum.“

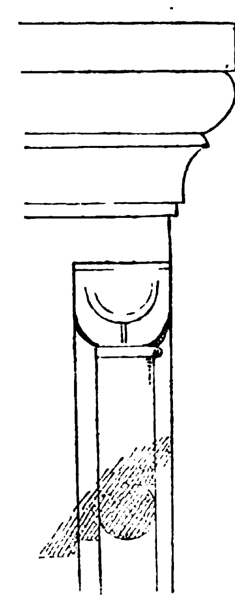
[3]) In einer Urkunde bei Schöttgen u. Kreysig in den Diplomat. hist. Germ. II, 701.

radsburg an. Auch das Jahr 1176 (welches schon an sich auf einem Irrthume zu beruhen scheint und überdies in keinem speziellen Bezuge zu den eigentlichen Kirchengebäuden steht) dürfte der Kirche, wie bereits oben (S. 589.) bemerkt wurde, ein um einige Jahrzehnte zu frühes Alter zuertheilen. Sie ist ein Rest der anmuthigsten, reichsten und lautersten Entwickelung des byzantinischen Baustyles, besteht jedoch nur aus dem hohen Chor und der Unterkirche, indem das eigentliche Schiff der Kirche, welches gleichwohl im ursprünglichen Plane lag, gegenwärtig nicht vorhanden ist. Der Verfasser der oben angeführten Beschreibung irrt, wenn er das Gebäude als ein für sich abgeschlossenes und dem Grundplane nach vollendetes Ganze betrachtet; noch mehr C. L. Stieglitz (in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst," 1834, Th. II. S. 82.), welcher das vorhandene Gebäude in Eine Kategorie mit den Doppelkapellen setzt, wie deren auf den Burgen von Eger, Nürnberg, Freiburg a. d. Unstrut u. s. w. vorkommen.

Beide Theile der vorhandenen Anlage, Chor und Unterkirche, zerfallen in ein Mittelschiff von quadratischer Grundform und Seitenschiffe von gleicher Länge, aber nur halb so breit. Mittelschiff und Seitenschiffe schliessen mit halbrunden Nischen, von denen natürlich die des Mittelschiffes der Form und der Tiefe nach als vorherrschend erscheint.

In der Unterkirche werden die Seitenschiffe vom Mittelschiff durch Bogenstellungen mit je zwei viereckigen Pfeilern abgesondert; das Mittelschiff ist hier durch eine doppelte Bogenstellung (von zweimal drei Säulen und Pfeilern) ausgefüllt. Sämmtliche Säulen und Pfeiler werden unter sich und mit den ihnen correspondirenden Wandpfeilern an den Wänden und in der Nische des Mittelschiffes durch halbkreisrunde Gurtbänder verbunden, zwischen welchen kleine Kreuzgewölbe (ohne hervortretende Gewölbrippen) eingelassen sind. Die Kämpfergesimse über den Pfeilern und Wandpfeilern sind aus den Hauptformen von Platte, Wulst und Hohlkehle, Alles fein profilirt und der Wulst einem Echinus sich annähernd, zusammengesetzt; an den in der Nische des Mittelschiffes befindlichen Wandpfeilern ist der ebengenannte Wulst in der Art eines antiken Perlenstabes ausgemeisselt, was freilich für die Stärke und das Profil dieses Gliedes nicht ganz passend erscheint. — Die Pfeiler, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff absondern, sind mit gegliederten Ecken, in denen Halbsäulchen mit verschiedengebildeten Kapitälen eingelassen sind, geschmückt. Unter den Pfeilern und Säulen, welche das Mittelschiff ausfüllen, sind stets die zusammengehörigen Paare von einander entsprechender Bildung. Zuerst nämlich, vor dem Beginn der Nische, findet man ein Paar Pfeiler, wiederum viereckig, mit gegliederten Ecken und Halbsäulchen, doch hier die Seitenflächen nicht breiter als diese Halbsäulchen. Dann folgen ein Paar Säulen, deren Schäfte mit verschiedenartig gebildeten, gewundenen Kanelluren versehen und deren Kapitäle mit reichem Ranken- und Blätterwerk geschmückt sind. Das dritte Säulenpaar besteht zum grösseren Theil aus einer neuen Restauration. Das hohe Deckgesims, welches diese Säulen und Pfeiler des Mittelschiffes bekrönt, ist wiederum mit dem mannigfaltig-

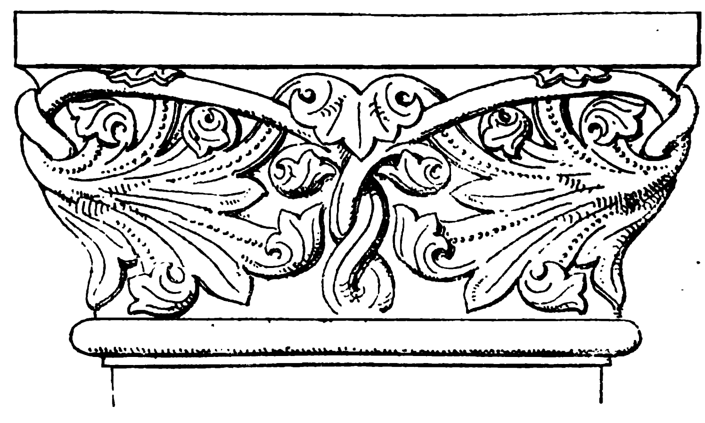

Kämpfergesims (Nische des Mittelschiffes der Unterkirche.)



Von den Pfeilern zwischen Mittelschiff u. Seitenschiffen, Unterkirche).

sten Blattwerk verziert, welches zwar (wie auch das Ornament an den Säulenkapitälen) immer noch den eigenthümlichen Schwung und den Styl der byzantinischen Kunst bewahrt, denselben aber zugleich mit der anmuthigsten Freiheit und der vollendetsten Ausführung behandelt; Blätter und Ranken zeigen hier eine vollkommen plastische Durchbildung, welche den Organismus ihrer Formation mit feinstem Gefühle anschaulich macht. — Die Basen sämmtlicher Säulen und Pfeiler sind von attischer Form und ebenfalls schon trefflich profilirt; die Säulenbasen mit einem Blatt auf den Ecken des unteren Pfühles.

In der Unterkirche sind sämmtliche Räume, wie dies insgemein bei solchen der Fall ist, von gleicher Höhe. In der Oberkirche (dem Chore) hingegen sind die Seitenschiffe niedriger als das Mittelschiff; auch werden sie hier von letzterem durch eine Bogenstellung gesondert, welche nur aus Einem freistehenden Pfeiler (und den entsprechenden Wandpfeilern) besteht. Dieser Pfeiler wird also nicht durch einen der in der Unterkirche befindlichen Pfeiler, sondern durch die zwischen diesen angeordnete, mittlere Bogenwölbung getragen. Diese Einrichtung ist nicht willkürlich: sie stimmt vielmehr überall mit jenen Gebäuden eines entwickel-



Deckgesims im Mittelschiff der Unterkirche.

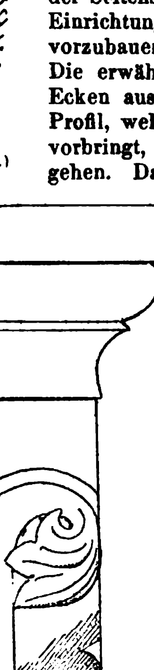
ten und auf die Anwendung von Gewölben berechneten byzantinischen Styles überein, in welchen dem einzelnen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes zwei kleinere Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen entsprachen. So sind auch hier die Seitenschiffe mit zwei kleineren Kreuzgewölben bedeckt, während der quadratische Raum des Mittelschiffes nur mit einem überwölbt werden sollte. Letzteres ist zwar gegenwärtig nicht vorhanden (ist auch wohl nie



Basis (Unterkirche.)

vollendet gewesen) und statt dessen eine flache Decke eingelegt; doch sieht man oberwärts in den Ecken aufs Deutlichste die, mit der Mauer in Verband stehenden Anfänge desselben. Auf diese Einrichtung deutet auch der Umstand, dass die beiden Halbkreisbögen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen absondern, an der nach ersterem zugekehrten höheren Wand von einem grösseren Bogen, der auf den entsprechenden Wandpfeilern ruht, umfasst wird, somit die Zweitheiligkeit der Seitenschiffe für das Mittelschiff aufhebt. Dieselbe Einrichtung war unstreitig auch für das, dem Chore vorzubauende Hauptschiff der Kirche beabsichtigt. — Die erwähnten viereckigen Pfeiler sind hier auf den Ecken ausgefalzt, mit einem trefflich geschwungenen Profil, welches eine Art gedoppelter Halbsäulchen hervorbringt, die oberwärts in ein umschlagendes Blatt ausgehen. Das Kämpfergesims der Pfeiler (und ebenso überall auch an den Wandpfeilern) hat dieselbe Form wie in der Unterkirche; die Basis derselben ist hier jedoch nicht attisch, sondern dem Kämpfergesims gleich, nur umgekehrt. — Die Nische des Hochaltares wird von zwei vorspringenden Eckpfeilern (mit den dazu gehörigen Bögen) eingefasst; die Eckpfeiler sind gegliedert und mit emporlaufenden Halbsäulchen versehen, welche letzteren mit zierlich byzantinischen Blätterkapitälen geschmückt sind.

Eine rohe Wand verschliesst gegenwärtig die westliche Seite des Chores. Im Aeusseren bemerkt man jedoch die gesammte Anordnung der Pfeiler und Bögen, welche den Chor mit dem Hauptschiff der Kirche verbinden sollten und welche scharf und deutlich in ihrer feineren Construction, mit den Kämpfergesimsen, ja mit den in Verband stehenden Ansätzen für die fortzusetzenden Gewölbe, aus jener roheren Wand hervortreten. Durch letztere führt gegenwärtig eine einfache, mit einer Vortreppe versehene Thür in den Chor, sowie tiefer seitwärts eine andre Thür in das Seitenschiff der Unterkirche führt. Es scheint, dass das Hauptschiff nie ausgeführt worden ist.



Von den Pfeilern der Oberkirche.

In den Seitenschiffen befinden sich je drei (vermauerte) im Halbkreisbogen überwölbte Fenster; ebenso sind in der Hauptnische — im Chore sowohl, wie in der Unterkirche — je drei, in den Seitennischen je ein Fenster befindlich. Die Seitenwände sämmtlicher Fenster bestehen aus einfachen Schmiegen. — Sehr zierlich ist das Aeussere der genannten drei Nischen. Sie sind mit horizontalen und vertikalen Gesimsen (Lissenen) reich umfasst und abgetheilt. Die Bildung dieser vertikal niederlaufenden



Ecke der Altarnische (Oberkirche).



Lissenenprofil.

Lissenen ist von vorzüglicher Schönheit und ganz im reinsten Geiste der Antike ausgeführt; sie bestehen aus einem flachen Bande, welchem sich zu beiden Seiten Wellen von höchst zart geschwungenem Profile anschliessen. — Der Giebel, der sich über den Nischen erhebt, ist unvollendet. Ein neu aufsetzendes, erhöhtes Dachwerk beeinträchtigt wesentlich den Eindruck des Aeusseren. Dies und ebenso die geringen Dimensionen des unvollendeten, versteckt liegenden Gebäudes lassen den Vorüberreisenden nicht erwarten, dass hier einer der edelsten und anmuthreichsten Punkte der deutschen Kunstgeschichte verborgen ist. Gegenwärtig dient der Chor als Kornscheune, die Unterkirche glücklicher Weise zu keinem ökonomischen Bedarf.

Nachträgliche Bemerkungen.

Vom J. 1851. — Ich habe die vorstehenden architekturgeschichtlichen Untersuchungen einer nochmaligen sorglichen Prüfung unterzogen. Im Allgemeinen kann ich nicht sagen, dass die Ergebnisse derselben mit meinen seitdem gewonnenen Erfahrungen in einem besonderen Widerspruche ständen. Aber die frühe Zeit, in welche hienach ein Theil jener Gebäude zu setzen ist, nöthigt jedenfalls zur Vorsicht. Vielleicht ist bei jenen Untersuchungen, — wie es bei der Besitznahme eines wissenschaftlichen Gebietes zu Anfange der Fall zu sein pflegt, — etwas zu streng systematisch verfahren; vielleicht ist auf die stylistischen Gleichklänge bei dem einen und dem andern Gebäude oder Bautheile ein etwas zu entschiedenes Gewicht gelegt, sind die kleinen Diversionen, die durch zufällige Einflüsse bewirkt werden können, nicht überall hinreichend vorweg in Anrechnung gebracht. Sehr entscheidend bleibt jene merkwürdige Bauveränderung der Kirche zu Drübeck aus der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts, wonach die ursprüngliche Erbauung ihrer ältesten vorhandenen Bautheile ohne Zweifel in das 11. Jahrhundert hinaufrückt. Es ist möglich, dass gleichwohl die Kirchen zu

Huyseburg und zu Frose, der westliche Einbau der K. zu Wester-Gröningen, der südliche in der K. zu Gernrode, der Zitter in der Schlosskirche zu Quedlinburg, der ursprünglichen Bauzeit der Drübecker Kirche nicht unmittelbar nahe liegen, dass sie, in dieser oder jener Abstufung, um verschiedene Jahrzehnte jünger sind. Es liesse sich hienach auch die Schlussfolgerung anknüpfen, dass der Bau der Schlosskirche zu Quedlinburg später, als vorstehend angenommen, dass er in die Bauepoche von 1070—1129 falle und dass dies Gebäude somit der ursprünglichen Anlage der Drübecker Kirche gleichzeitig sei. Hiebei aber bleibt der befremdliche Umstand ungelöst, dass wir dann den mächtigen Kaiserbau bei all seinem Aufwande auf einer ungleich primitiveren Stufe erblickten, als jenes unfern gelegene Bauwerk; während andrerseits die Quedlinburger Schlosskirche, besonders durch Vermittelung der K. zu Wester-Gröningen, mit der Liebfrauen- (Marien-) Kirche zu Magdeburg in ungleich näherem Verhältnisse steht, für diese aber selbständige Gründe auf die Frühzeit des 11. Jahrhunderts deuten. Ich sehe mich also einstweilen noch nicht veranlasst, in wesentlichen Punkten von den Ergebnissen der vorstehenden Untersuchungen abzugehen.

Vom J. 1852. — Die „Zeitschrift für Bauwesen," Jahrgang II. (Berlin 1852), bringt S. 113 ff. den ersten Artikel einer „Archäologischen Wanderung durch einige Romanische Kirchen am Harze, von v. Quast." Hierin wird besonders die Kirche von Huyseburg und das Geschichtliche derselben auf Grund des *Chronicon Anonymi Huiesburgensis monasterii* bei Meibom, *Script. rer. Germ., II, p. 533 ff.*, behandelt. Der erste Bau einer Kapelle an diesem Ort fiele hienach zwischen 1051 und 1059, — der eigentliche erste Kirchenbau, mit Beibehaltung eines vorhandenen westlichen Sanctuariums, an das Ende des 11. Jahrhunderts, — und der Abbruch desselben und ein Neubau schon einige Jahre später, indem der letztere im J. 1121 geweiht worden sei. Es wird den weiteren Mittheilungen des geschätzten Verfassers entgegen zu sehen sein.

F. K.

Beschreibung der Alterthümer, welche im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden.

Der sogenannte Wasserkrug von der Hochzeit zu Cana in Galiläa (No. 1).

Eine grosse steinerne Vase von schöner, stark gerundeter Form, leicht geschwungenem Sockel und kurzem, etwas verengtem Halse, zu den Seiten zwei schlangen-artige Doppelhenkel, von denen der eine abgebrochen ist; 16½ Zoll in der Höhe, 12 Zoll im Durchmesser, 8 Zoll an der Mündung messend. Der Stein, von gelblicher Farbe, gestreift, durchschimmernd, ist, nach den übereinstimmenden Zeugnissen einsichtiger Mineralogen, Travertin. (Vergl. Fritsch, Gesch. von Quedl. II, S. 263.) Ueber den geschichtlichen Werth dieses interessanten Gefässes sind bereits weitläuftige Untersuchungen angestellt worden. Der Rektor Wineke am Gymnasium zu Quedlinburg begann diese im J. 1761 und kam zu dem Geständniss, das wahre Vaterland des Kruges, was er für ein Gefäss sei und wie er an das Stift zu Quedlinburg gekommen, nicht angeben zu können. Wall-

mann (Abhandlung von den schätzbaren Alterthümern der hohen Stiftskirche zu Quedlinburg S. 35—82.) glaubte glücklicher in Auffindung dieser Umstände zu sein und behauptet am Schlusse seines Versuchs, dass der berühmte Wasserkrug von Cana kein griechisches oder römisches, sondern ein von arabischem Onychmarmor verfertigtes jüdisches Gefäss, und zwar ein jüdischer Staatswein- oder Trinkwasserkrug sei, der auf der Hochzeit zu Cana mit dem wunderthätigen Weine aus den sechs grossen steinernen Wasserkrügen gefüllet und mit diesem Weine auf die Hochzeittafel gesetzt worden, u. s. w. Wir kehren, da alle diese gelehrten Forschungen Wallmann's nicht wohl einen Beweis liefern, gern zu dem Nichtwissen seines Vorgängers zurück. Nach Kettner's Bericht (Kirchen- u. Ref.-Historie, S. 99.) ist der Krug am zweiten Sonntage nach Epiphanias, wo das Evangelium von der Hochzeit zu Cana erklärt wurde, auf den Altar gesetzt, mit Weine gefüllt und dem Volke gezeigt worden.

Pergamenthandschriften.

1. Evangelistarium in gross Fol. (No. 65.), die vier Evangelien nach der Vulgata, vor diesen eine Harmonie der Evangelisten und hinter ihnen ein Calendarium Servatianum enthaltend. Es ist mit goldnen Buchstaben geschrieben, welche durchaus schön erhalten sind; einige in Silber geschriebene Buchstaben sind dagegen verblichen. Am Schlusse der Handschrift nennt sich der Schreiber mit folgenden Worten: „In nomine domini ego Samuhel indignus vocatus presbiter scripsi istum evangelium." (Eine spätere Hand hat über das m in dem Worte istum ein d geschrieben.) Die Ornamente der Initialen sind ganz in der Weise ausgeführt, wie in den bekannten Prachthandschriften, welche der karolingischen Periode (dem neunten Jahrhundert) angehören. — Jedes der in dieser Handschrift enthaltenen Evangelien ist mit dem Bilde des entsprechenden Evangelisten versehen. Die Evangelisten sind sämmtlich vor dem Schreibpulte sitzend dargestellt und über ihnen, wie zu ihnen herabschwebend und verkündend, die zugehörigen symbolischen Gestalten (Engel, Löwe, Ochs und Adler), welche Bücher in ihren Händen oder Klauen halten. Johannes ist, wie insgemein in den ältesten Bildern, noch im Greisenalter dargestellt. Der Styl in diesen Bildern entspricht ebenfalls den Arbeiten der karolingischen Periode, wie sich dies sowohl in der gesammten saftig pastosen Malerei (welche noch nichts von den trockenen Miniatur-Farben der byzantinischen Kunst zeigt) als insbesondere in der Zeichnung der Köpfe und Extremitäten, im Faltenwurf, in dem derberen Colorit der Köpfe zu erkennen giebt. Sie bewahren, trotz der grossen Rohheit in der Ausführung, wie die Malereien der karolingischen Zeit, noch immer eine Erinnerung an die letzten Eigenthümlichkeiten der antiken Kunst; jedoch tritt hier in der Zeichnung der Körper ein gewisses Element hinein, welches bereits als eine Vordeutung des speziell byzantinischen Styles, wie sich derselbe im elften Jahrhundert zeigt, betrachtet werden muss. In Rücksicht auf diese Verhältnisse dürfte das zehnte Jahrhundert als die Zeit, in der die Handschrift angefertigt worden, zu bestimmen sein. J. G. Eccard setzte dieselbe in die Zeit der Karolinger; der Rektor Tob. Eckhard hielt sie dagegen (der eben ausgeführten Ansicht im Allgemeinen entsprechend) für ein Geschenk Otto's I. an seine Tochter Mathilde, die erste Aebtissin des Stiftes. — Der

obere, schwere und reichverzierte Deckel des Buches [1]) gehört einer späteren Zeit als die Handschrift selbst an. Er ist mit einer vergoldeten Silberplatte belegt, in der Mitte vertieft und mit einem breiten Rahmen umgeben. In der Vertiefung sind, in getriebener Arbeit, eine Maria mit dem Kinde und darunter zwei Bischöfe dargestellt; der Styl dieser Figuren ist roh und von spät-byzantinischem Charakter, d. h. etwa dem Ende des zwölften Jahrhunderts angehörig. Die Umrahmung ist mit Filigran-Arbeit überzogen, darin rohe Edelsteine (unter diesen eine antike Gemme mit einem ziemlich roh gearbeiteten Hunde), Perlen und kleine Mosaikbilder eingelassen sind. Die letzteren sind nicht ohne Interesse. Die Linien der Zeichnung sind in ihnen mit feinen Goldlinien angedeutet. In der Mitte des oberen Rahmens sieht man, in solcher Weise, einen Christuskopf in byzantinischem Style, zu dessen Seiten die griechischen Charaktere $\overline{IC}$ und $\overline{XC}$ (Ἰησοῦς Χριστός) enthalten sind; in der Mitte des unteren Rahmens das Brustbild der Maria mit den Zeichen $\overline{MHP}$ und $\overline{\Theta Y}$ (μήτηρ θεοῦ). Zu den Seiten beider sind mehrere ornamentistische Stücke angebracht, unter denen man das Symbol des geflügelten Ochsen, einen Vogel u. a. erkennt.

2. Evangelistarium in klein Fol. (No. 66.), die vier Evangelien nach der Vulgata enthaltend, denen die Tabellen der Harmonie vorangehen. Es ist schön geschrieben, doch nicht ganz vollendet, indem namentlich die Initialen nur angedeutet, nicht mit Gold ausgemalt sind. Schon früher ist davon die Rede gewesen, dass es am Ende des Evangeliums des Lukas ein Verzeichniss der Schätze der Kirche zu enthalten scheint. Auf dem ersten Blatte findet man folgende Namen: Hisice, Mome, Redburg, Rodburg, Mazuke, Ibike, Bezeke, Cunice, Hildisin, Aebbe, Ase, Adda, Aizad, Athilger †, Hatheburg, Walin, Megingerd, Imice, Ode, Gerburg, von denen einige Gelehrte, z. B. Erath cod. dipl. p. 57 vermuthet haben, dass sie Jungfrauen des Stifts und andere Stiftspersonen zu bezeichnen scheinen. Ode und Gerburg werden wirklich im Chron. Quedlinb. als Stiftsdamen genannt (II, p. 294, Leibn.) und ihr Tod im Jahre 1023 berichtet; Athilger war der Name eines Halberstädtischen Geistlichen, von dem die Quedlinburgische Chronik (p. 291) berichtet, dass er im J. 1018 gestorben ist. Doch wird im J. 1020 der Tod von fünf Stiftsdamen berichtet, deren Namen wir hier nicht lesen, Emerita, Otholhulda, des Markgrafen Dietrich Tochter, Thieden, Heminkin und Lucia; so dass die Frage nicht vollständig gelöst erscheint. Hierauf folgt nun auf dem zweiten und den folgenden Blättern ein Gebet, mit der Aufschrift „Consecratio cerei adita a sancta Augustino dum adhuc Diaconus esset“, doch sucht man in den Schriften Augustin's vergeblich etwas Aehnliches. Es schliesst mit folgenden Worten: „Precamur ergo te domine, ut nos famulos tuos, omnem clerum et devotissimum populum una cum famulo tuo papa nostro Silvestro et gloriosissimo imperatore nostro Ottone (am Rande mit schwarzer Tinte ein Zusatz „et antistite nostro“) et famula tua abbatissa nostra Athelheida (daneben mit andrer Hand Beatrice, aber mit derselben Hand „nec non pia congregacione sibi commissa“) quiete temporum concessa in his

[1]) Es ist bekannt, dass insgemein nur die oberen Deckel der Handschriften des Mittelalters reich geschmückt waren, indem die Bücher nicht, wie gegenwärtig, aufgestellt, sondern mit ihrem unteren Deckel (auf Pulte oder den Altar der Kirche) aufgelegt wurden. So sind auch die unteren Deckel der oben besprochenen Handschriften sämmtlich ohne Verzierung

festis pascalibus conservare digneris“ u. s. w. Da nun die Aebtissin Adelheid Michaelis 999 zur Aebtissin geweiht wurde, Otto der Dritte aber schon 1002 starb, und hier seine Anwesenheit im Stifte nicht undeutlich bezeichnet wird, so tragen wir kein Bedenken, das Osterfest des Jahres 1000 als die Zeit zu nennen, auf welches sich die Worte beziehen. Dieses hat nämlich wirklich Otto III. in Quedlinburg gefeiert, Chron. Quedl. II, p. 285 Leibn. Doch hat man das Gebet, wie der beigeschriebene Name Beatrix lehrt, auch später bei Einweihung der Wachskerzen benutzt.

Die Schrift des Codex ist übrigens nur in Correkturen schwarz, sonst schimmert sie überall ins Röthliche. Ein Paar Worte auf dem Titelblatte: „Dieses Buch hat der Apotheker Hans Walpurger mit Schanden wieder von sich geben müssen, den 4. Januar 1602“ lehren, dass es einmal entwendet und glücklich wieder gerettet worden.

Wenn demnach die Zeit des Jahres 1000 für die Anfertigung dieser Handschrift fest steht, so dürfte jedoch wiederum der, in artistischer Hinsicht höchst interessante obere Deckel, wie es scheint, nicht als gleichzeitig, sondern als einer späteren Periode, etwa dem Ende des zwölften Jahrhunderts angehörig. zu betrachten sein. Derselbe besteht aus einer Elfenbeinplatte mit Relief-Darstellungen, welche von einem, mit vergoldetem Silberblech überzogenen breiten Rahmen umgeben wird; letzterer ist mit Filigran-Arbeit und Edelsteinen geschmückt. Die Elfenbein-Reliefs enthalten die vier Scenen der Geburt Christi, seiner Taufe, seines Todes am Kreuz und der Abnahme vom Kreuz. Sie sind fein gearbeitet und im Style der byzantinischen Kunst, manche Figuren noch starr und streng in der Zeichnung, doch ohne alle Verkrüppelung oder Gedunsenheit, welche den früheren Arbeiten dieses Styles häufig eigen ist. Im Gegentheil finden sich hier im Einzelnen bereits die trefflichsten Motive, wie z. B. die Maria auf der ersten Darstellung, welche neben der Krippe sitzt und das in Windeln eingewickelte Kind hineinlegt, eine hohe Gestalt von wirklich junonischem Charakter ist. Auch Joseph, der sich unterwärts nachdenklich mit der Hand stützt, ist sehr wohl gearbeitet. Ebenso hat Johannes, in der Taufe Christi, eine meisterhaft schöne Gewandung. So gehört diese Arbeit in ihren bedeutsameren Einzelheiten mit zu denjenigen, in Deutschland vorhandenen und neuerdings erst in nähere Betrachtung gezogenen Denkmälern mittelalterlicher Sculptur, in denen sich ein auffallendes Vorbild jener späteren wunderwürdigen Leistungen des Italieners Nicola Pisano zeigt, welche letzteren in der italienischen Kunstgeschichte noch ohne Uebergang zu den rohen Werken seiner Vorgänger dastehen. Wir werden weiter unten (an dem Reliquienkasten der Aebtissin Agnes) noch ein zweites wichtiges Werk derselben Art kennen lernen. Die an den in Rede stehenden Reliefs vorhandenen griechischen Inschriften dürften dieselben jedoch nicht wohl als die Arbeit eines deutschen Künstlers erscheinen lassen. Auch diese (mit Spiritus- und Accentzeichen versehen) sind an sich interessant. Sie lauten: *ἡ γέννησις*, *ἡ βάπτισις*, *ἡ σταύρωσις*, *ἡ ἀποκαθήλωσις* (die Geburt, die Taufe, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme). Der Buchstabe *ϑ* scheint hier durch ein blosses Kreuz + angedeutet zu sein, wiewohl Einige noch einen dunklen Rest der Umfassung *O* bemerken wollen. Das Kreuz scheint sonst nirgend als Zeichen für das *ϑ* allein vorzukommen.

3. Evangelistarium in Fol. (No. 67.), die evangelischen Texte nach der Vulgata, wie sie im Kreislaufe des Jahres gebraucht werden, enthal-

tend und mit den Weihnachtstexten beginnend. Lange schrieb man (schon zu Kettner's Zeit, S. 4 a. u. Wallmann, S. 101.) dieses Buch der Aebtissin Agnes, die um das Ende des zwölften Jahrhunderts regierte, zu; allein der Charakter der Schrift und ebenso die zierlich gemalten blumigen Arabesken, womit die Initialen derselben geschmückt sind, widersprechen einer solchen Annahme und deuten vielmehr auf die Zeit um das Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Den Styl eben dieser Periode trägt auch die Arbeit des starken mit Silberblech überzogenen vorderen Deckels. In der Mitte desselben sieht man nemlich die in Silber getriebene und mit vergoldetem Mantel versehene Gestalt Christi, in Haut-Relief und von tüchtiger Arbeit; auf dem Rahmen umher ein silbernes, reich und geschmackvoll gebildetes Rankengeflecht; in den Ecken die symbolischen Gestalten der Evangelisten mit den beigeschriebenen Namen der letzteren, und zwischen ihnen die Bilder der vier Kirchenlehrer in flachem Relief, diese in einem sehr tüchtigen Style ausgeführt, Alles aber, wie bemerkt, das Gepräge der Kunst um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts tragend. Hiemit stimmt endlich auch eine (gegenwärtig fragmentirte) Inschrift überein, welche auf den Silberplatten an den Rändern des oberen Deckels vorhanden ist; die Jahrzahl MVCXIII und die Worte: „Sub Laurentio preposito“, sowie ferner: „Awe Maria gratia plena dominus“ ... sind von derselben noch erhalten. Und da wir wissen, dass im Jahr 1515 Laurentius Gobingk Probst des Klosters Wiperti war (s. Erath p. 597.), und hiemit jene Jahresbezeichnung 1513 übereinstimmt, so wird man kein Bedenken tragen, dies Buch für das Altar-Evangelienbuch jenes Klosters anzusehen.

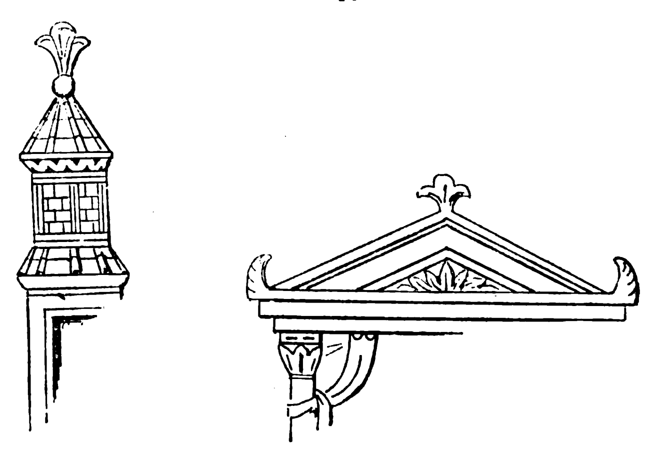
Kleinere Reliquienkasten.

1. Der angebliche Reliquienkasten Heinrich's I. (No. 6.), von länglich viereckigem Format, aus Holz, mit Elfenbeinplatten, welche geschnitzte Reliefs enthalten, und mit in vergoldetem Silberblech geprägten Darstellungen belegt; dazwischen Filigran-Arbeit mit eingesetzten Edelsteinen, namentlich einer bedeutenden Anzahl von Rubinen. Die Elfenbeinschnitzwerke sind hier von grossem kunsthistorischem Werth, aber sie gehören augenscheinlich zwei verschiedenen Stylen, somit zwei verschiedenen Epochen der Kunst-Entwickelung an. Die älteren und vorzüglich interessanten Reliefs sind auf den grösseren Platten befindlich, zwei auf dem Deckel, zwei an den schmaleren Seiten; jene stellen die drei Marieen am Grabe des Herrn und Christus, welcher die Jünger segnet, diese die Fusswaschung Petri und die Verklärung Christi, dar. Die letztere Darstellung, in der Weise, wie Christus mit Moses und Elias auf Wolken steht und unterwärts die drei Jünger in verschiedenartiger Stellung auf dem Boden liegen, entspricht vollkommen dem besonderen Typus, in welchem diese Scene durch die ganze Zeit christlicher Kunstausübung, von den ältesten Zeiten bis Giotto und bis auf Raphaels hohes Meisterwerk, behandelt worden ist. Die in Rede stehenden Reliefs sind übrigens sämmtlich von grösster Rohheit in der Ausführung, von einer ausserordentlichen Ungeschicklichkeit in der Handhabung des Messers, welche besonders der Formation der Köpfe, sowie den durch blosse Einschnitte hervorgebrachten Falten der Gewandung nachtheilig geworden ist; auch das kurze, plumpe Gesammt-Verhältniss der Figuren ist nichts weniger als angenehm. Bei



Aus der Darstellung der Verklärung Christi.

alledem aber erinnern sie mit vollkommener Entschiedenheit (wie die in dem Evangelistarium, No. 65, besprochenen Malereien) an den Styl der karolingischen Periode oder vielmehr gerade an die ältest-christlichen, in Nachwirkung des antiken Kunstgeistes ausgeführten Sarkophag-Sculpturen (im christlichen Museum des Vatikans zu Rom), denen sie in den technischen Bezügen auffallend ähnlich sind [1]). Auch die in diesen Reliefs dargestellten Architekturen — der Kuppelbau des Grabes auf der ersten,



das Tempelfronton, darunter Christus steht, auf der zweiten Platte — sind noch gänzlich in den Formen des klassischen Alterthums, ohne alle Hin-

[1]) Auch die Weise, Christus unbärtig darzustellen, erinnert an jene Sarkophag-Scrupturen.

deutung auf speziell mittelalterliche Kunstform, gearbeitet, sowie auch die Blättereinfassungen der einzelnen Platten noch die antike Akanthusform bewahren. Gleichwohl tritt in den Linien der Figuren, — ähnlich wie in den oben besprochenen Malereien, — ein gewisses Motiv hervor, welches, wie es scheint, den letzten Nachklängen des antiken Gefühles nicht mehr angemessen ist und sich bereits als den Uebergang zu späterer Bildungsweise ankündigt, so dass wir auch diese Arbeiten einer Uebergangsperiode der Art, d. h. ebenfalls dem zehnten Jahrhundert, zuschreiben dürfen. Hiedurch könnte die Tradition, welche diesen Reliquienkasten als ein Geschenk Heinrich's I. bezeichnet, einigen Grund erhalten; aber es könnten eben auch nur diese Tafeln als die Reste eines solchen bezeichnet werden, denn die übrigen Theile des Kastens deuten, wie gesagt, auf eine spätere Epoche. Die schmalen Elfenbeinplatten nemlich, welche an den Langseiten desselben angebracht sind und die sitzenden Gestalten der zwölf Apostel enthalten, tragen einen wesentlich verschiedenen Charakter; sie lassen eine ungleich feinere Handhabung des Messers erkennen, haben aber, trotz dieser grösseren Sauberkeit, keine Spur mehr von jenem Nachklange antiker Würde, sondern gänzlich das Gepräge eines barbarischen, unglücklich verzwickten Formensinnes, und deuten in dieser Eigenthümlichkeit auf die frühere Hälfte des elften Jahrhunderts. Ebenso auch die bei ihnen angewandten Architekturen. Noch späterer Zeit endlich gehören die erwähnten, in Silber getriebenen Darstellungen an, welche sich ebenfalls an diesem Kasten befinden. Sie enthalten an den vier Ecken der schmaleren Seiten, und in längeren Streifen über und unter den Elfenbeinplatten der Langseiten, eine Reihe von Brustbildern heiliger Personen, und in der Mitte des Deckels die Gestalt Christi, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, letztere Figur in einer würdigen Ausbildung des byzantinischen Styles. Es erhellt aus diesen Umständen, dass der in Rede stehende Kasten nicht vor dem zwölften Jahrhundert seine gegenwärtige Gestalt erhalten haben kann.

2. Der angebliche Reliquienkasten Otto's I. (No. 7.), Wände und Deckel ganz aus Elfenbein gearbeitet, mit mannigfachen Goldzierraten und zum Theil sehr kostbaren Steinen (unter denen in der Mitte des oberen Randes ein grosser ovaler Karfunkel) besetzt, der Boden aus einer silbernen Platte bestehend. Die letztere ist auf ihrer unteren Fläche mit bildlichen Darstellungen und Inschriften in Niello verziert: in dem grösseren Mittelfelde die thronende Gestalt des Erlösers, zu dessen Seiten die griechischen Buchstaben *A* und *Ω* mit einem kleinen Kreuz über jedem eingegraben sind, unter dem Bilde Christi ein Altar, zu dessen Seiten, knieend und in kleinerem Massstabe zwei Frauen in geistlicher Tracht, wie sich aus der Umschrift ergiebt: die Aebtissin Agnes und die Pröpstin Oderade. Diese Umschrift, in welcher es heisst: „Tempore Agnetis Abbatissae et Oderadis praepositae facta est haec capsa", bestimmt auch zugleich die Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts als diejenige, in welcher der in Rede stehende Kasten angefertigt worden ist, und widerlegt die obige, fälschlich angenommene Meinung. Zu beiden Seiten dieses grösseren Mittelfeldes sind, in drei Reihen über einander, zwischen Nischen mit kleinen Säulen die Brustbilder von achtzehn Heiligen angebracht. Aus der Hauptumschrift der Platte geht endlich hervor, dass der Kasten Reliquien des h. Servatius, der Jungfrau Maria und der Heiligen, denen der Hochaltar der Kirche geweiht war, enthielt und die Bestimmung hatte, auf den Hochaltar gesetzt

zu werden; die erwähnten Reliquien werden, sammt vielen anderen, im Zitter noch gegenwärtig aufbewahrt. Die Zeichnung dieser Niello's lässt übrigens einen tüchtigen, bestimmten und ernsten byzantinischen Styl (wie in den besseren Miniaturen der Zeit) erkennen; im Faltenwurf findet sich an ihnen im Einzelnen manches schöne, lebendig bewegte Motiv.

Die aus Elfenbein gearbeiteten Seitenflächen des Kastens werden durch Bogenstellungen mit Pfeilern und Säulen in eine Reihe von Nischen (zwölf an der Zahl, je vier an den Langseiten, je zwei an den schmalen Seiten) abgetheilt. Die Basen dieser Pfeiler und Säulen sind von attischer Form, ihre Kapitäle mit Blätterwerk, zum Theil akanthusartig, zum Theil von eigentlich byzantinischer Bildung, geschmückt. Ueber ihnen läuft zunächst ein horizontales Gesims hin, von welchem nach hinten zu Vorhänge, die um die Säulen geschlagen sind, niederhängen. Darüber erheben sich, von Säule zu Säule, die halbrunden Bögen. In den Nischen stehen, in mannigfaltigsten Geberden, die Gestalten der zwölf Apostel. Die Figuren gehören wiederum zu den vorzüglichsten Zeugnissen des Aufschwunges, welchen die Kunst in Deutschland um den Schluss des zwölften Jahrhunderts genommen hat. Zwar fehlt ihnen hie und da die nothwendige Festigkeit der Stellung; durchweg aber haben sie in erfreulicher Weise Leben, Bewegung und freie Naivetät, und im Einzelnen sind die Motive des Faltenwurfes bei ihnen von einer hohen Schönheit und Anmuth, so dass sie mehr als einmal an die Formen der Antike erinnern. (Dieses bewusste Eingehen auf den Geist des klassischen Alterthums, wovon gerade jene Periode die merkwürdigsten Zeugnisse liefert, ist etwas wesentlich Verschiedenes von der unbewussten und rohen Nachachmung desselben, welche im Vorigen besprochen wurde.) Im Allgemeinen sind die Verhältnisse der in Rede stehenden Figuren leidlich, nur ein wenig kurz; die Hände sind meist gross; die Arbeit ist nicht gerade fein, aber ein lebendiges Gefühl in der Führung des Messers, vornehmlich in Rücksicht auf die Bildung der Hauptmassen. Ueber den Aposteln, in den Lünetten der Bogenstellung, sind die zwölf Figuren des Thierkreises angebracht, auch diese im Allgemeinen von tüchtiger Arbeit. Die Hauptumfassungen des Kastens sind von Goldblech mit feinem Filigran, in welchem an der Vorderseite des Kastens auch musivische Blumen angebracht sind; der Deckel ist ohne bildliche Verzierung und ausser den Goldzierden nur mit edlen Steinen und Glasflüssen in der angegebenen Weise geschmückt. — Doch ist auch hier dem älteren Schmuck des Kastens einiger spätere Zierrat angefügt, wie sich an der minder feinen Bearbeitung der goldnen Einfassungen erkennen lässt. Vornehmlich gehört hiezu eine an der Mitte der Vorderseite angebrachte grosse antike Camee, in Amethyst geschnitten, welche mit ihrer Einfassung die obere Hälfte der Mittelsäule und einen Theil der Thierfelder zu deren Seiten bedeckt. Es ist ein jugendlicher Kopf, fast vollständig herausgearbeitet, in den schönen Formen griechischer Gesichtsbildung, mit langem lockigem Haar, Stirnbinde und Epheukranz, also ein Bacchus oder eine Ariadne. Leider ist dieses treffliche Stück, welches in Rücksicht auf seine Grösse (es misst $1^3/_4$ Zoll in der Höhe), wie auf die geistreiche Arbeit alle Beachtung verdient, nicht von Beschädigungen frei geblieben, welche gegenwärtig den Eindruck desselben auf den Sinn des Beschauers wesentlich beeinträchtigen; denn ausser einigen Brüchen auf der rechten Seite des Steines ist auch die Nase und der Mund verletzt worden, so dass vornehmlich nur noch die obere Partie des Gesichtes, Stirn und Augen,

sowie die Wangen und das Kinn den eigenthümlichen Werth desselben erkennen lassen.

3. Ein Reliquienkasten (No. 5.) von Holz, mit vergoldetem Silberblech überzogen, darauf getriebene Relief-Darstellungen. Die Hauptdarstellung befindet sich auf dem Deckel. Hier sieht man in der Mitte den gekreuzigten Heiland, das Haupt auf die Seite gesenkt, mit einem, bis auf die Kniee herabhängenden Schurz bekleidet, die Füsse auf ein Brett gestellt. Oberwärts, zu den Seiten des Kreuzstammes, Sonne und Mond, als zwei Köpfe in rundem Medaillon. Unter den Kreuzarmen stehen Maria und Johannes, beide in klagender Geberde. Zu deren Seiten, vor byzan-



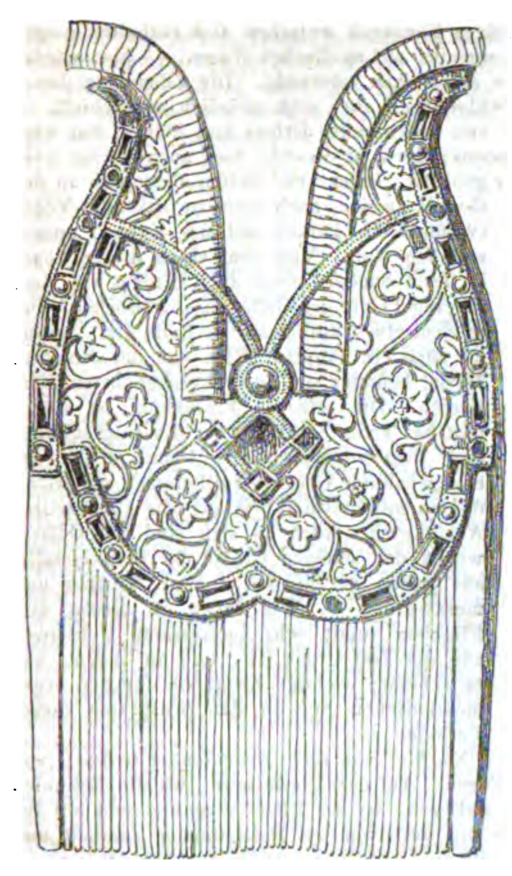
Von dem dritten Reliquienkasten.

tinischen Architekturen (wie man deren auf älteren Siegeln findet) die Heiligen Petrus und Andreas, welche in der einen Hand Spruchbänder mit Inschriften tragen und mit der andern auf den Gekreuzigten hinweisen. Ueber den letzteren, in den oberen Ecken des Deckels, sieht man die Halbfiguren des Hiob und Esra, ebenfalls mit Spruchbändern in den Händen; sie sind durch ein Kreisstück, aus dem sie herabschauen, von der übrigen Darstellung abgesondert; hiedurch wird, wie sehr häufig in Darstellungen byzantinischen Styles (z. B. bei den Erscheinungen von Engeln) der himmlische Aufenthalt seliger Wesen angedeutet. Die künstlerischen Verdienste dieser Arbeit sind ebenfalls von grossem Werth; zwar herrschen hier noch die Motive des byzantinischen Styles in aller Strenge vor, was namentlich bei der Christusgestalt (in der die getriebene Arbeit leider sehr verdrückt und somit verdorben ist) ersichtlich wird; aber es ist hiemit zugleich eine grossartige Würde, ein freier, lebenvoller Ausdruck des Gefühles verbunden, welche im Einzelnen die anziehendsten Resultate zu Wege bringen und die Zeit, in welcher diese Arbeit gefertigt wurde, wiederum auf die lebenvolle Periode um den Schluss des zwölften Jahrhunderts bestimmen. Vornehmlich die erhabene Trauer in den Gestalten der Maria und des Johannes ist sehr glücklich ausgedrückt und ihre Gewandung in würdevollen Linien angeordnet. Dieselben Verdienste haben auch die kleineren Darstellungen an den Seitenwänden des Kastens; an der einen der schmaleren Seiten sieht man hier nemlich die Gestalt des verklärten Erlösers in der Glorie, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes aufgehoben und von den symbolischen Figuren der Evangelisten umgeben; an den übrigen Seiten die zwölf Apostel. Letztere sind sämmtlich, in verschiedener Geberde, auf langen Bänken mit byzantinisch verzierten Rücklehnen sitzend und Bücher in den Händen tragend dargestellt. — Die sämmtlichen Flächen des Kastens sind mit der saubersten und geschmackvollsten Filigranarbeit, sowie mit zierlich getriebenem Blattwerk eingefasst.

Verschiedene Gegenstände des früheren Mittelalters.

Der sogenannte Bartkamm König Heinrich's I. (Nr. 4.), ein starker Kamm aus Elfenbein mit hohem, doppelgehörntem Griff, mit ausgeschnitztem Ranken- oder Blätterwerk und Einfassungen von Gold und Edelsteinen. Die angenommene Bezeichnung desselben, und so auch die oben (S. 572.) mitgetheilte Vermuthung Quenstedt's: dass er im Sarge des Königes bei der ersten Untersuchung desselben gefunden worden sei, ist jedoch nicht passend, da König Heinrich, wie aus seinen Siegeln hervorgeht, keinen Bart getragen hat; auch deutet der Styl des Schnitzwerkes bereits auf eine spätere Periode. Nach der bequemsten Handhabung des Kammes zu urtheilen, war derselbe indess ohne Zweifel als Bartkamm benutzt worden.

Ein geistlicher Hirtenstab (No. 2.), zwei und eine viertel Elle lang, einen Zoll dick, am oberen Ende einfach gekrümmt. Er war ursprünglich mit schwarzem Sammt bekleidet, von dem jedoch nur noch geringe Reste erhalten sind; darüber, der Länge nach, vier breite Streifen von feinem Goldblech und diese in gewissen Abständen von ähnlichen Goldblech-Ringen umfasst; der ganze Goldüberzug mit einfachem Filigran



Der sog. Bartkamm K. Heinrich's I.

geschmückt. Doch ist von diesem Goldschmuck bereits manches entwandt; auch war der Stab schon früh in der Mitte gebrochen, was später durch einen Beschlag von vergoldetem Silberblech restaurirt ist. Die ganze Beschaffenheit des Stabes deutet auf ein hohes Alter; und da Ditmar erzählt, dass Kaiser Otto III. im Jahr 999 durch einen Grafen Bezelin der Aebtissin Adelheid bei ihrer Einweihung zum Amte einen goldnen Stab übersandt habe (vergl. oben, S. 583, Anm. 1.), so liegt die Vermuthung nahe, dass eben dies der gegenwärtig vorhandene Stab sei. Im Jahr 991 hatte derselbe Kaiser der Domkirche zu Halberstadt ebenfalls einen goldnen Stab verehrt.

Drei Krystallflaschen mit darin eingeschlossenen Reliquien. Die einfachste derselben (No. 22.), in Gestalt eines kleineren Flacons, mit einigen Buckeln und Reifen ausgeschliffen und einige Haare enthaltend, hat auf ihrer alten, aus vergoldetem Silber gearbeiteten Umfassung die Worte: Capills Marie Otto. T̄. Impr̄. (Otto tertius imperator). Sie gehört somit, als ein Weihgeschenk dieses Kaisers, der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts an. — Die zweite (No. 14.), in Gestalt eines Herzens, hat auf ihrer vergoldeten Einfassung ebenfalls eine Inschrift, welche die verschiedenen Heiligen namhaft macht, deren Reliquien darin bewahrt sind. Da diese Schrift dem Charakter der ebengenannten ganz gleich, auch das Gefäss selbst, wenn schon reicher dekorirt, im Style des vorigen gearbeitet ist, so muss auch dies derselben Epoche zugeschrieben werden. Die Verzierungen, die auf den Flächen desselben ausgeschliffen sind, bestehen in Ranken, welche in der Weise von Voluten geschwungen und gekrümmt



sind und ein palmetten-artiges Blattwerk zwischen sich enthalten (ungefähr im Charakter des Ornamentes auf apulischen Vasen, — also wieder den Formen des klassischen Alterthums verwandt). Die Zeichnung dieser Verzierungen ist gut, die Schleifarbeit aber noch ziemlich ungeschickt. — Das dritte Gefäss (No. 25.), von bedeutender Grösse und Stärke, hat wiederum die Gestalt eines Flacons; doch ist dieselbe hier noch reicher ausgebildet, indem die Seiten desselben in der Gestalt zweier, nach auswärts sitzender Vögel (vermuthlich Falken mit der Kappe) ausgeschliffen sind. Von dem einen dieser Vögel ist der Schnabel, sowie auch Einiges von dem unteren Theile des Gefässes, abgebrochen. Die in demselben aufbewahrten Reliquien (darunter auch ein Tropfen Milch von der Jungfrau Maria) befinden sich in drei eingebohrten Höhlungen. Die silberne Einfassung ist später und hat keine Schrift; aber die ausgeschliffenen Verzierungen, deren Detail denen des ebengenannten Gefässes vollkommen entspricht, deuten mit Bestimmtheit auf eine gleichzeitige Ausführung. Auch an sich sind die Gefässe wegen der seltenen Grösse der Bergkrystalle, aus denen sie gearbeitet sind, kostbar und merkwürdig. — Wir haben in diesen drei Flaschen somit sehr interessante Ueberreste aus der Zeit Otto's III., und in ihnen, wie es scheint, wichtige Zeugnisse für den ornamentistischen Styl in den Sculpturen dieser Periode.



Eine Reliquientafel (No. 8.), von nicht bedeutender Grösse; von Holz, mit Silberblech überzogen. Auf der Vorderseite, wo die Reliquien eingelassen sind und offen daliegen, ist das Blech vergoldet und mit Inschriften versehen, welche die aufbewahrten Heiligthümer namhaft machen; es sind folgende: 1) Pauli Apostoli. — 2) De sepulcro Domini. — 3) Johannis Baptistae. — 4) De loco nativitatis. — 5) De ligno Domini. — 6) De monte Calvariae. — 7) Thomae Ap. — 8) De sepulcro S. Mariae. — 9) S. Bartholomaei Ap. — 10) Stephani Prothomartyris. — 11) S. Andreae Ap. — 12) Caro et os Georgii. — 13) Caro Martini. — 14) S. Nicolai Ep. — 15) S. Blasii Ep. — 16) S. Margarethae. — 17) Mariae Magdalenae. — 18) Danielis. — Die Platte der Rückseite ist mit Relief-Verzierungen versehen: Maria mit dem Kinde in einer Rosette und sechs Brustbilder von Engeln; dazwischen zierliche Blätterstreifen im Charakter der spätest byzantinischen Zeit. Die Arbeit hat insofern ein besonderes Interesse, als man deutlich sieht, dass das Einzelne hier mit Formen geprägt ist.

Ein Crucifix (No. 10.) von Holz, mit vergoldetem Silberblech überzogen. Die an demselben befindliche, frei ausgearbeitete Figur des Christus ist im byzantinischen Style gebildet. Ueber dem Crucifix noch ein kleineres Kreuz von Gold, in welchem eine Reliquie eingeschlossen ist, mit Filigran-Arbeit und Steinen verziert.

Ein kleines Kreuz (No. 16.) von Kupfer, ebenfalls zur Aufbewahrung einer Reliquie bestimmt. An der Vorderseite desselben befindet sich

das Bild des gekreuzigten Heilandes in Gold und Emaillefarben und im hochalterthümlichen Style der Kunst von Byzanz. Zu bemerken ist, dass zu oberst im Kreuz, über dem Haupte des Erlösers, die Sonne (in der Form eines weissen Kreises) und darunter, liegend, der Halbmond (in gelber Farbe) dargestellt ist. —

Teppiche.

Von bedeutendem Werth für die Kenntniss der Kunst des früheren Mittelalters sind die grossen Stücke in Wolle gewirkter Teppiche, welche neuerdings zur sicheren und fortan gefahrlosen Aufbewahrung in den Zitter niedergelegt sind, nachdem sie früher als Fussdecken in den Priechen der Kirche gedient hatten. Sie enthalten bildliche Darstellungen, welche sowohl in Rücksicht auf die schwierige Technik als auf den Styl der Zeichnung und den eigenthümlichen Inhalt ein vorzügliches Interesse gewähren. Im Allgemeinen tragen sie das Gepräge des byzantinischen Styles, wie sich derselbe gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts (vornehmlich in den vielfach bekannten Miniaturbildern der Handschriften dieser Zeit) ausgebildet hatte; sie bestehen aus scharfen Umrisszeichnungen mit einfacher Farben-Ausfüllung, doch schon nicht ohne eine gewisse, wie angetuschte Schatten-Angabe. Dabei aber unterscheidet man hier, in Rücksicht auf die mehr oder minder geistreiche Weise der Zeichnung, die Arbeit zweier Hände, von denen die Cartons zu diesen Teppichen ausgeführt gewesen sein mussten. Während nemlich einige der vorhandenen Stücke sich nicht über die gewöhnlichen bildlichen Darstellungen der Zeit erheben und nur im Einzelnen bessere und lebendigere Motive erkennen lassen, tritt bei anderen, trotz der beibehaltenen, durchaus charakteristischen Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Styles, eine Würde und Anmuth der Hauptformen, vornehmlich aber eine Durchbildung des Faltenwurfes hervor, welche bei den Werken so früher Zeit in der That das Erstaunen des Beschauers in Anspruch nimmt. Leider sind die Stücke gegenwärtig nicht mehr zu einem Ganzen zusammenzusetzen, und auch an sich haben sie, durch die Gleichgültigkeit, mit der sie behandelt worden sind, bedeutende Beeinträchtigungen erlitten.

Schon beim ersten Anblick erinnern diese Teppich-Stücke an die Rücklaken der Aebtissin Agnes, von welchen wir früher (S. 583) nach Chronisten-Angaben berichtet haben. Auch der Inhalt des Dargestellten scheint übereinzustimmen, indem jene nach dem Ausdrucke der Chronisten die ganze Philosophie dargestellt haben sollen, diese aber die von Marcianus Capella so eigenthümlich beschriebene Vermählung des Mercurius mit der Philologia, welche wohl mit jenem Namen bezeichnet sein soll [1]), enthalten. Auf der ersten Decke sieht man zunächst am Anfang eine männliche, bärtige Gestalt, sitzend, deren rechte Hand gehoben den Zeigefinger ausstreckt, deren linke aber ein Band hält mit der Aufschrift „Sors erit aequa tibi." Darüber liest man „cianus"; offenbar sind die vorhergehenden Buchstaben mit einem Theile der Decke abgerissen; es ist Marcianus Capella. Neben ihm steht zunächst Mercurius, wie schon die

[1]) Die Philosophia hat gewiss auch selbst in jenen Darstellungen nicht gefehlt, da sie Marc. §. 96, §. 131, §. 576 erwähnt hat.

Ueberschrift lehrt; es ist der jugendliche, unvermählte Gott, fast wie ihn Marcianus schildert. „Ac iam pubentes genae seminudum eum incedere, chlamydeque indutum parva invelatumque cetera humerorum cacumen obnubere sine magno Cypridis risu non sinebant", lib. I. §. 5. p. 22. ed. Kopp. Er ist nur halb mit einer Art antiker Toga bekleidet, welche eine Schulter und — abweichend von der gewöhnlichen Darstellung, aber für die Darstellerin sehr passend — den Vorderleib leicht bedeckt, und einen guten Faltenwurf bildet. In der Hand hält er ein Band mit der Aufschrift „Deprecor auxilium vestrum, sociae." Zunächst dem Mercurius findet sich eine Gruppe von drei Jungfrauen, die erste Manticen, die zweite Sichem



(diese vornehmlich von einer hohen Schönheit und sehr trefflichen Gewandung), die dritte Sophia überschrieben. Es sind die drei von Marcianus erwähnten Jungfrauen, an welche man bei Mercurius Vermählung zuerst gedacht hatte. Die Sophia, sagt M., liebte er zwar sehr („Sophiam ipse miro quidem cupiebat ardore") wegen ihrer Klugheit, Sittenreinheit und Schönheit: konnte sie aber, ohne Pallas zu beleidigen, nicht aus dem Chore der Unvermählten hinwegnehmen. Aehnliche Liebe führte ihn zur Mantice, („Non dispar illum, sagt M., formae desiderabilis grataque luculentas in Manticen quoque succenderat." Man bemerke, dass sogar der Accusativus beibehalten ist) aber sie hatte sich eben mit dem Apollo vermählt. Auch Sichem ist trotz der Verbindung des Namens nicht zu verkennen; es ist Psyche, von welcher M. §. 7 sagt: „His igitur Ψυχὴν opimam superis ditemque muneribus, atque multa coelestium collatione decoratam in connubium Accas superiorum castus optabat." Gerade an dieser Stelle hat die Göttinger Pergament-Handschrift aus dem 13ten Jahrhundert auf dieselbe Weise, p. 6, deutlich Sichem. Auch sie hätte Mercurius gern geheirathet, weil sie von den Göttern mit grösster Sorgfalt erzogen und mit den mannigfaltigsten Gaben geschmückt worden war. Allein Cupido hatte sie bereits mit diamantenen Fesseln umschlungen. — Hierauf folgt wieder eine männliche Gestalt mit thurmartiger Kopfbedeckung, mit der Ueberschrift Imineus, und einem Bande in der Hand

mit der Aufschrift „qua felix copia talis.“ Sie stellt offenbar den Hymenaeus vor, der in der Göttinger Handschrift immer Ymeneus geschrieben wird. Darauf folgt dann das letzte Bild dieser Decke, eine männliche und eine weibliche Gestalt, die sich die Hände reichen, von denen jener Mercurius, diese Philologia überschrieben ist; wie man sieht, der Vermählungsact selbst. Bei allen diesen Figuren finden sich Bänder mit Inschriften, von denen bei Marcianus keine Spur ist; so hat Psyche ein Band mit den Worten: „constanter ivi“; der sich vermählende Mercurius „sum tuus“; hinter der Philologia steht „nitor astri.“

Die übrigen Teppich-Stücke stellen ebenfalls Figuren ähnlicher Art, sämmtlich aus dem genannten Buche des Marcianus entlehnt, dar. Unter diesen ist, nächst dem eben Besprochenen, ein Fragment vornehmlich auszuzeichnen, welches ausser dem Brustbilde der Pudicicia die ganzen Figuren der Fortitudo (?) und Prudencia enthält, die beiden letzteren von eigenthümlicher Grossartigkeit: Fortitudo mehr in feierlicher Würde, Prudencia in einer mehr schlichteren Weise, aber mit einigen, für jene Zeit höchst merkwürdig durchgeführten Motiven der Gewandung. Auch dies nach Marc. II, §. 127 Kopp. „ecce quaedam matronae sobrio decore laudabiles, nec conquisitis figmentis circa faciem vultuosae, verum simplici quadam comitate praenitentes, in penates virginis thalamumque conveniunt. Quarum una intenta circumspectione cautissima et omnia rerum vigili distinctione discriminum dicebatur Prudentia vocitari.“ Dann folgen Justitia, Temperantia, und zuletzt Fortitudo §. 130. „Quae supererat fortissima ac tolerandis omnibus adversis semper infracta, subeundis etiam laboribus robore quoque corporis praeparata *Virium* vocabulum possidebat.“ Eigenthümlich ist das Brustbild der Pudicitia, welche bei Marc. II, §. 147 mit Concordia und Fides als Begleiterin der Pronuba erscheint. — Die Stücke, die ausserdem noch vorhanden sind, — das eine mit den Gestalten der Philologia, ihrer Mutter Pronesis §. 114, 217. (statt Phronesis, so auch in der Göttinger Handschrift) und Genius §. 49.; das andre mit Cipris, Naiade, Risus lovis §. 17. und Ver; ein drittes mit anderen Gestalten, — haben, wie bereits oben bemerkt, nicht dieselben Vorzüge der Zeichnung.

Wir dürfen demnach nicht zweifeln, dass wir in diesen Stücken in der That die Ueberreste jener Teppiche besitzen, welche die Aebtissin Agnes, laut der oben mitgetheilten Berichte der Chroniken, hatte ausführen lassen. Sie stehen, ihren Kunstverdiensten nach, im entschiedensten Einklange mit den, in ihrer Art so beachtenswerthen Werken der Malerei und Sculptur, welche den Aufschwung der geistigen Bildung in Deutschland um die Zeit des Jahres 1200 charakterisiren und die man gegenwärtig einer günstigeren Aufmerksamkeit gewürdigt hat; ja, es erhält die Zeit ihrer Anfertigung durch die anderen, sicheren Kunstwerke zu Quedlinburg, welche derselben Epoche angehören (den Reliquienkasten der Aebtissin Agnes und ihren in der Kirche vorhandenen Grabstein), die genügendste und zureichendste Bestimmung. Auch haben die Inschriften auf dem ebengenannten Reliquienkasten mit denen der Teppiche, besonders was die merkwürdige Form des N anbetrifft, eine vollkommene Aehnlichkeit, so dass auch dies Verhältniss für die Richtigkeit der ausgesprochenen Zeitbestimmung bürgt.

Kleinere Reliquienbehälter des späteren Mittelalters.

Monstranzförmige Gefässe. Bei dem grösseren derselben (No. 3.) besteht der Behälter der Reliquien aus einem Straussenei, welches auf einem vergoldeten Fusse steht und mit einem sechseckigen vergoldeten Thürmchen, von gothischer Form und ein kleines Crucifix tragend, gekrönt ist. — Bei drei andern von geringerer Höhe (No. 11., 12., 13.) sind die Reliquien in einem gläsernen oder krystallenen Behälter bewahrt und kleine Edelsteine zum Schmuck angewandt.

Runde Kapseln von Silber, zum Theil vergoldet; die Deckel theils ebenfalls von Silber, theils von Glas oder Perlmutter. Zwei von ihnen No. 27. und 32., sind einfach in gothischer Weise ornamentirt, die letztere mit einem zwiefachen Deckel, von denen der äussere eine Herzform hat. — Zwei andere, No. 30. und 35., sind mit dem Bilde des Lammes geschmückt, welches auf dem letzteren von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben ist. (Dies gehört, älter als die übrigen, der Zeit um das Jahr 1300 an.) Auch mehrere der folgenden enthalten auf der einen Seite das Bild des Lammes. — Auf der Kapsel No. 26. findet sich das Bild des Gekreuzigten. — Auf der Kapsel No. 29. eine vorzügliche getriebene Darstellung, der Leichnam Christi in den Armen von Maria und Johannes; sie gehört, ihrem Style nach, der Zeit um das Jahr 1400 an. — Die Kapseln No. 23. und 24. sind mit Schnitzwerk in Perlmutter versehen. Das auf No. 23. stellt die Dreieinigkeit, sehr sauber gearbeitet, im Style des vierzehnten Jahrhunderts dar; das auf No. 24. die Geburt Christi im Style des funfzehnten Jahrhunderts, aber von roherer Arbeit. — Die Kapsel No. 31. hat eine gravirte Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, im Style des funfzehnten Jahrhunderts. — No. 33. endlich ist mit einem kleinen, ziemlich rohen Miniaturbilde, den h. Christophorus darstellend, versehen, im Style der Zeit um das Jahr 1400.

Kreuze von Silber, zumeist dem funfzehnten Jahrhundert angehörig. No. 21., wohl das älteste von ihnen, ist mit der erhaben aufgesetzten Figur des Heilandes versehen und mit Korallen an den Enden des Kreuzes besetzt. — Bei den übrigen ist die Figur Christi nur en relief dargestellt und bei No. 19. mit kleinen getriebenen, bei No. 15., 17. und 20. mit gravirten Bildern umgeben. — No. 18. enthält nur gravirte Figuren.

Grosse Reliquienkasten des späteren Mittelalters.

Es sind deren drei vorhanden, aus Holz gearbeitet, in der Form von gothischen Kapellen (so dass das Dach den Deckel bildet), an den Wänden von den Reliefgestalten verschiedener Heiligen umgeben und gänzlich vergoldet. An dem älteren derselben (No 59.), welcher dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts angehört, sind die Wände mit einer Bogenstellung von breiten Spitzbögen, unter denen die Heiligen stehen, umgeben; letztere in einem guten Style, nur von etwas kurzen Verhältnissen. — Der zweite Kasten (No. 58.), der Dimension nach der grösste, ist von einer ähnlichen Bogenstellung umgeben; doch sind es hier bereits Rundbögen mit spätgothischem Ornament und auf gewundenen Säulchen ruhend. Er gehört

somit dem funfzehnten Jahrhundert an. Die Heiligenfiguren sind von löblicher Arbeit. — Der dritte Kasten (No. 60.), aus derselben Zeit, ist ohne eine Bogenstellung der Art und nur mit Pfeilern auf den Ecken versehen. Die Heiligenfiguren, in Hautrelief, stehen hier auf Consolen, sind aber roher als die an den vorigen gearbeitet; zu bemerken ist, dass ihre Gesichter mit natürlichen Farben bemalt sind, während bei jenen die Gesichter, wie alles Uebrige, vergoldet sind.

Die Gebeine der Heiligen, für deren Aufbewahrung diese Kasten bestimmt waren, sind noch in ihnen vorhanden, so z. B. in dem Kasten No. 60. die Gebeine der h. Corona. — Ausserdem wird noch eine grosse Menge von Reliquien in Kasten, Körben, Tafeln, Taschen, Büchsen u. s. w. im Zitter bewahrt, wie z. B. in einer runden hölzernen Büchse Reliquien von den Haaren der h. Maria Magdalena, von den hh. 11,000 Jungfrauen u. a., in einer Schachtel Reliquien des h. Ammonius u. a. befindlich sind. Auch dürfte zu diesen Mirakel-Geräthen eine viereckige rothe Tafel mit einer Steinplatte gehören, welche ganz und gar mit Ohren bemalt ist.

BESCHREIBUNG DER KUNSTSCHÄTZE VON BERLIN UND POTSDAM.

(Erster und zweiter Theil. Berlin, 1838.)

Es ist nicht thunlich erschienen, die beiden Bände des unter vorstehendem Titel im J. 1838 begonnenen Unternehmens der Sammlung meiner kleinen Schriften und Studien für Kunstgeschichte einzuverleiben. Da es jedoch im Interesse dieser Sammlung liegt, dass der beiden Bände an der entsprechenden Stelle gedacht werde, und da, was ich zur allgemeinen kunstgeschichtlichen Charakteristik der darin behandelten Sammlungen und über meine Weise der Behandlung gesagt, hier füglich am Orte sein wird, so lasse ich das Vorwort eines jeden der beiden Bände folgen.

1) Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin.

Vorwort.

Der Zweck des Werkes, dessen erster Band hiemit dem Publikum übergeben wird, geht zunächst dahin: den Besuchern der zahlreichen und verschiedenartigen Kunstschätze von Berlin und Potsdam einen auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Leitfaden vorzulegen; — sodann: der Erinnerung, wie an das Allgemeine, so namentlich an das einzeln Bedeutendere nähere Anknüpfungspunkte darzubieten und abwesenden Kunstfreunden ein übersichtliches Bild des an den genannten Orten Vorhandenen zu geben. Mit der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist der Anfang gemacht, sofern dieses Institut sich der lebhaftesten Theilnahme des grösseren Publikums erfreut und seine eigenthümliche Beschaffenheit zugleich eine nähere Verständigung über seine wissenschaftliche (historische) Bedeutung wünschenswerth gemacht hat.

Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin wird, was ihre gegenwärtigen Bestandtheile anbetrifft, von einigen andern berühmten Samm-

lungen durch reicheren Besitz an Werken eines höchsten Ranges übertroffen. Einer allmähligen Abhülfe dieses Mangels ist für die Zukunft entgegen zu sehen, indem die durch königliche Gnade angeordnete reichliche Dotirung des Museums stets neue Erwerbungen zulässig macht; und in der That sind, seit Eröffnung des Museums, die schätzenswerthesten Bereicherungen dieser Gallerie Jahr für Jahr erfolgt. Daneben aber besitzt die Gemälde-Gallerie des Museums den Vorzug, der sie von allen ähnlichen Sammlungen auf eine eigenthümlich bedeutsame Weise unterscheidet: den nämlich, dass sie sich nicht einseitig auf diese oder jene Epoche künstlerischer Thätigkeit beschränkt, sondern dass sie die ganze Periode christlicher Kunstübung, von den dunkleren Jahrhunderten des Mittelalters an bis in das zuletzt verflossene Jahrhundert hinab (also nur im Gegensatz gegen die neuen Bestrebungen der Gegenwart), mit einem Interesse umfasst, dessen grössere oder geringere Gleichmässigkeit bisher allein durch unabweisliche äussere Umstände bedingt zu sein scheint.

Die Gemälde-Gallerie bietet somit ein zusammenhängendes Ganzes, — ein bis auf wenige Punkte vollständiges und seltnes Bild der Geschichte der christlichen Malerei dar; ihre äussere Anordnung folgt den Gesetzen der geschichtlichen Entwickelung der Malerei und leitet somit schon von selbst den Beschauer zu einer Aufnahme dieses Zusammenhanges an. Die stufenweise Ausbildung der Kunst, ihre Blüthe, der Verfall, das Emporraffen zu neuer Grösse u. s. w., alles dies tritt uns hier in mannigfachen Beispielen entgegen, — zugleich aber, was von höherem und allgemeinerem Interesse ist: die Anschauungskraft, die Sinnes- und Gefühlsrichtung der vergangenen Tage selbst. Denn das eben ist das Grosse und Bedeutende aller Kunst, dass in ihren Werken das Leben und Sinnen der Zeit, in der sie entstanden sind, eine feste Gestalt gewonnen hat und dass sie noch den späten Nachkommen eine geheimnissvolle und doch so klar verständliche, so unmittelbare Kunde von dem, was die Geister ihrer Zeit erfüllte und bewegte, zu geben vermögen. Dies gilt nicht blos von denjenigen Epochen, in welchen die Kunst mit vollkommener Freiheit über die Mittel der Darstellung zu schalten ermächtigt war; dies gilt auch von den beschränkteren Zeiten, in denen die Darstellungen noch an einseitige, mehr oder weniger conventionelle Formen gebunden erscheinen: eine solche Einseitigkeit ist nicht als das starre Gesetz zu betrachten, an welchem das geistige Leben zerschellt; sie ist im Gegentheil eben nur der Ausfluss der noch erst auf einen einzelnen Punkt hingerichteten und oft in dieser Richtung um so wirkungsreicheren Bestrebungen. Eine Kunstsammlung, wie die in Rede stehende, führt also durch die Werke, welche sie vereinigt, unmittelbar die Bilder der innerlichen, geistigen Entwickelung der Geschichte an uns vorüber; und wenn auch hier, wie überall bei geschichtlicher Betrachtung, nur die Höhenpunkte der Bildung unserm Gefühle eine wahrhafte Befriedigung gewähren, so werden nicht minder auch die dämmernden Träume aus den Tagen der Kindheit, das mächtige Ringen der lebhaft erwachten Kräfte, das kecke Spiel mit den sicher erworbenen Gütern unser Interesse, oft unsre Bewunderung in Anspruch nehmen.

Freilich ist es nicht überall leicht, die Sprache, welche diese Bilder sprechen, zu verstehen. Sie sind nur einzelne Momente aus grossen Lebensepochen, sie sind aus dem Zusammenhange, in den sie mit grösserer oder geringerer Energie eingriffen und durch den sie getragen wurden, herausgerissen. Sie sind nicht ursprünglich für eine solche Zusammenstellung,

wie sie gegenwärtig einnehmen, bestimmt. Treten wir in eine Kapelle, in einen Dom, dessen hehre Gewölbe unser Gemüth mit ehrfurchtsvollem Schauer erfüllen, da wissen wir, was die alten Bilder über den Altären sagen wollen; treten wir in einen fürstlichen Prunksaal, dessen bunte Wände noch von den Klängen des Festreigens zu widerhallen scheinen, da ist uns der freudige Glanz, mit welchem die Bilder von den Wänden auf uns herabblicken, nicht fremd. Und mehr noch als dies: — jedes einzelne Werk der Kunst hat wiederum seine Individualität für sich, jedes will für sich beschaut und aufgefasst sein, während das Auge, über die bunte Mannigfaltigkeit des Verschiedenartigen hinschweifend, so leicht abgestumpft wird und die Fähigkeit und die Lust verliert, sich dem Einzelnen, in seiner stets eigenthümlichen Forderung zu bequemen. Dies beides aber ist eine unumgängliche Bedingung, der wir uns bei der Anschauung von Kunstwerken einer vergangenen Zeit und von Sammlungen solcher, — soll sie uns anders einen wirklichen Genuss gewähren, — unterwerfen müssen: wir müssen die Interessen und die Bestrebungen der Gegenwart vergessen, um uns denen der Vergangenheit willig hingeben zu können, und wir müssen das Einzelne mit derjenigen Musse betrachten, die überhaupt zur Erkenntniss einer jeden Individualität nöthig ist. Dann gewinnen wir durch den engen Raum, den das Kunstwerk einnimmt, einen Blick in ein weites Gebiet des Lebens; dann, Schritt vor Schritt fortschreitend, werden wir auch den Fortschritten des Lebens mit stets deutlicherem Bewusstsein folgen können.

Eine solche Absicht zu unterstützen, ist, wie bereits oben bemerkt, der Zweck dieses Buches. Der Leser findet hier den reichen Vorrath der Gemälde-Gallerie nach seinen geschichtlichen Beziehungen in übersichtliche Gruppen gesondert, das Allgemeine der wechselnden kunsthistorischen Verhältnisse angedeutet und die einzelnen Werke, mit mehr oder minder ausführlicher Charakteristik, namhaft gemacht. Natürlich konnte bei einer Anzahl von 1232 Gemälden — dies ist der gegenwärtige Bestand der Gallerie — nicht eben erschöpfend auf alles Einzelne eingegangen, konnte Manches nicht anders als nur in der grössten Kürze berührt werden: es lag dem Verf. vorzugsweise eben daran, die Gesichtspunkte für die eigne Betrachtung, für das eigne Urtheil des Beschauers hinzustellen. So macht der Verfasser auch keinen Anspruch darauf, dass seine Ansicht über ein jedes Einzelne als die allein gültige angenommen werden solle; das Wesentliche der Kunst ist eben nur mit dem subjectiven Gefühl aufzufassen, für dessen Richtigkeit ausserhalb desselben kein weiterer Maassstab vorhanden ist. An einigen Stellen ist der Verf. von den Bestimmungen des von dem Direktor der Gemälde-Gallerie, Hrn. Dr. Waagen, verfassten Verzeichnisses abgewichen; zu seiner Rechtfertigung muss der Verfasser sich theils auf jenes subjective Gefühl, theils aber auch auf die Gelegenheit berufen, die ihn mit einigen besondern Punkten der Kunstgeschichte näher vertraut gemacht. Jedenfalls dürften diese Abweichungen dazu dienen, den in der Kunstgeschichte minder Erfahrenen zu vorsichtiger Betrachtung gewisser Punkte, die theils noch minder erforscht, theils schwieriger zu erforschen sind, anzuleiten. Dass im Uebrigen der Verf. dem genannten Verzeichniss, welches bei den Kunstfreunden längst als eine vorzügliche Autorität anerkannt ist, für die vorliegende Beschreibung vielfache und höchst wesentliche Förderung verdankt, braucht, wie es scheint, wohl kaum hinzugefügt zu werden.

In Bezug auf manche, in der folgenden Beschreibung vorhandene Bemerkungen über allgemeine oder besondre Gegenstände erlaubt sich der

Verf. hier auf sein, im Jahr 1837 erschienenes „Handbuch der Geschichte der Malerei etc." hinzudeuten, in welchem eine weitere Ausführung, auch im Einzelnen eine nähere Begründung seiner Ansichten zu finden sein wird. Die vorliegende Arbeit bildet gewissermaassen eine Anwendung des dort Mitgetheilten für eine Reihe bestimmt gegebener Fälle. Einige der im Handbuch gegebenen Beschreibungen vorzüglich merkwürdiger Gemälde des Berliner Museums sind hier wiederholt; doch hat sich der Verf., wo es zulässig war, bemüht, sich ausführlicher und bestimmter auszusprechen, als es früher geschehen, und dem neu Mitgetheilten ein verbessertes Gepräge zu geben. Auch sind in der Gesammt-Anordnung der vorliegenden Arbeit einige Punkte anders gestellt, als es im Handbuche der Fall ist, um solchergestalt eine leichtere Uebersicht der geschichtlichen Verhältnisse zu begünstigen.

Die angehängten Schlussregister sind für den Handgebrauch des Buches bestimmt. Dem Inhalts-Verzeichniss ist eine Uebersicht der interessantesten Gemälde beigefügt, um den in seiner Zeit beschränkten Besucher zunächst auf die vorzüglich hervorragenden Punkte hinzuführen. Doch bemerkt der Verf. wiederum, dass, bei dem grossen Reichthume des Gesammt-Vorrathes, die Aufstellung dieser Auswahl nicht durchweg als letzte Instanz gelten kann und dass auch für sie, mehr oder minder, der subjective Geschmack entscheiden musste.

---

2) Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung.

Vorwort.

Die Kunstsammlung, welche die Königl. Kunstkammer in sich einschliesst, besteht aus verschiedenartigen, den Zeiten der christlichen Kultur angehörigen Arbeiten. Zu einem Ganzen vereinigen sich diese, sofern sie, vorherrschend, dem Boden desjenigen Kunstbetriebes entsprossen sind, in welchem die Kunst minder um ihrer selbständigen Bedeutung willen, als zur edelsten Gestaltung und Ausschmückung des feineren Bedürfnisses gepflegt wird. Sie beziehen sich demnach auf diejenigen technischen Elemente, in welchen Kunst und Handwerk einander berühren. Geräthe der mannigfachsten Art, für den Schmuck des öffentlichen (besonders des kirchlichen) wie des häuslichen Lebens gearbeitet, theils durch das verfeinerte Handwerk kunstreich ausgebildet, theils mit wirklichen Kunstwerken in grösserem oder geringerem Reichthum versehen, — Kunstgegenstände, welche ursprünglich für die letztere Bestimmung gefertigt sind oder deren äussere Beschaffenheit sich vorzugsweise in den Grenzen einer solchen Bestimmung hält, — diese sind es demnach, was den Kern der in Rede stehenden Sammlung ausmacht. Doch ist dabei nicht ausser Acht zu lassen, dass in der angegebenen Beziehung die Grenze sowohl gegen das gewöhnliche Handwerk als gegen die vollendet freie Kunst nicht immer mit Sicherheit zu ziehen sein kann; dass Manches von Gegenständen des Handwerkes, bei denen nicht sowohl die Form als vielmehr die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten die Hauptsache ist, Manches von selbständigen Kunstarbeiten, in deren technischer Behandlung allein ein näherer

Zusammenhang mit dem entsprechenden Handwerke hervortritt, von dem Kreise dieser Anschauungen nicht ausgeschlossen werden darf. So umfasst denn die Kunstsammlung der Kunstkammer, nächst den wirklichen Prachtgeräthen, eine Reihe von plastischen und der zeichnenden Kunst angehörigen Arbeiten, Beides aber von vorherrschend kleinerer Dimension. Nur einige wenige grössere Werke reihen sich diesen, als besondre Ausnahmen, an.

Die Begründung dieser Sammlung gehört in die zweite Hälfte des siebzehnten und in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in die Zeiten des grossen Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, und seines Nachfolgers Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.). Viele der vorzüglichsten Stücke unter den gegenwärtig noch vorhandenen sind in dieser Periode der Kunstkammer einverleibt worden; doch eröffnen dieselben, bis auf einzelne Ausnahmen, keinen sonderlich weiten Ueberblick über das Ganze der kunsthistorischen Entwickelung, indem sie zumeist in der genannten Periode selbst oder in der nächst vorangegangenen gefertigt sind. Was ihnen in historischer Beziehung mangelte, ist durch Ankäufe der neuesten Zeit, welche man der Gnade Sr. Majestät des jetzt regierenden Königes verdankt, auf die grossartigste Weise ausgefüllt worden. Unter diesen ist als der wichtigste Ankauf der der Sammlungen Sr. Excellenz des Staats-Ministers und General-Postmeisters Herrn von Nagler anzuführen; für die Kunstkammer haben letztere eine grosse Anzahl vorzüglicher Schnitzwerke aus Elfenbein, den verschiedensten Epochen christlicher Cultur angehörig, den grössten Theil der merkwürdigen Holzschnitzwerke aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, mannigfach andre plastische Arbeiten, sämmtliche so äusserst seltne Email-Malereien des sechzehnten Jahrhunderts, sowie die Mehrzahl späterer Emaillen, die grössere Mehrzahl der kunstreichen Glasgeräthe, u. a. m. geliefert. Unter diesen Verhältnissen steht die genannte Sammlung gegenwärtig in einer Bedeutung für die Geschichte der Kunst und des Kunstbetriebes da, welche es schwer machen würde, ihr eine zweite Sammlung von ähnlicher Ausbreitung des Ganzen und ähnlicher Trefflichkeit des Einzelnen an die Seite zu stellen. Ihre Betrachtung gewährt durchweg die wichtigsten Aufschlüsse über das Kunstleben der verschiedenen Epochen.

Ausser dieser Kunstsammlung schliesst die Kunstkammer noch einige andre Sammlungen in sich ein, auf welche indess, da sie wesentlich verschiedene Zwecke haben, die folgende Beschreibung im Allgemeinen nicht näher eingehen durfte. Doch scheint es zweckmässig, dem Besucher der Kunstkammer durch einige kurze Notizen über dieselben wenigstens den Gesichtspunkt für die Zusammensetzung des Ganzen vorzulegen.

Die eine dieser Sammlungen wird als die „Abtheilung für Geschichte“ bezeichnet; sie umfasst Gegenstände, deren Interesse nicht sowohl in ihrer besonderen Bildung, nicht in der Rücksicht auf das etwaige künstlerische Vermögen ihres Verfertigers als vielmehr darin beruht, dass sie, was ihre ursprüngliche Bestimmung, ihren früheren Gebrauch anbetrifft, mit namhaften Erinnerungen an denkwürdige Zeiten und berühmte Personen, vornehmlich an das Königliche Herrscherhaus und das Vaterland, verknüpft sind. Auch unter ihnen finden sich die unschätzbarsten Stücke [1].

[1]) Den bedeutenderen Theil dieser Abtheilung für Geschichte hat der gegenwärtige Direktor der Kunstkammer, Hr. L. v. Ledebur, in dem von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates,“

Einzelne derselben haben indess zugleich eine kunsthistorische Bedeutung; da aber diese Sammlung von der „Abtheilung für Kunst" gegenwärtig nicht durchgehend (durch gesonderte Aufstellung) getrennt ist, so finden sich im Folgenden einige Gegenstände mit aufgeführt, die — im Fall einer solchen Trennung — vielleicht nicht zu der Kunstsammlung geschlagen werden dürften.

Eine andre Sammlung von höchster Wichtigkeit besteht aus Siegelabdrücken, welche von der früheren Zeit des Mittelalters bis in die Gegenwart herabreichen und im Ganzen eine Anzahl von 24,000 Stück umfassen. Die Bedeutung, welche diese Sammlung für strengere historische Forschungen hat, ist zu einleuchtend, als dass es hierüber noch einer näheren Erläuterung bedürfte. Im Einzelnen gewinnen aber auch diese Arbeiten ein, mehr oder minder hervorstechendes, kunsthistorisches Interesse; vornehmlich für die dunkleren Epochen der Kunstgeschichte sind sie, als die sichersten Leitpunkte für die Feststellung des Entwickelungsganges der Kunst, von sehr eigenthümlichem Werthe. Es ist somit in der folgenden Beschreibung die Vereinigung dieser Sammlung mit der Abtheilung für Kunst in dem Einen Lokale der Kunstkammer benutzt und eine Reihe von Siegelabdrücken mit in den Kreis der Betrachtung gezogen worden.

Eine dritte, wiederum abweichende Sammlung wird durch die „Abtheilung für Völkerkunde" gebildet. Diese umfasst die mannigfachste Auswahl von Geräthen, Waffen, Kleidungsstücken u. dergl. m., welche den, ausserhalb der europäischen Civilisation stehenden Völkerschaften angehören. Der Zweck dieser Sammlung ist der: von der Cultur, der Sitte, vornehmlich von dem eigenthümlichen Stande der Kunstfertigkeit dieser verschiedenen Völkerschaften Kunde zu geben. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich hier wiederum einzelne Gegenstände vorfinden, an denen eine wirklich künstlerische Durchbildung, wenn auch die einer mehr oder minder untergeordneten Stufe, bemerklich wird; da diese ganze Sammlung aber nicht in den Entwickelungsgang der europäisch-christlichen Kunst eingreift, so ist sie im Folgenden gänzlich unberührt geblieben. Hier mögen, als vorzüglich interessant für die künstlerischen Verhältnisse, nur einige Punkte dieser Abtheilung hervorgehoben werden. So ist z. B. an plastischen Arbeiten hindostanischer Kunst, in Stein, Elfenbein, Bronze, welche jene wundersamen Gestalten der indischen Mythe mit ihren vielen Armen, ihren weichlich-schwülstigen Formen, ihren phantastischen Geberden vorstellen, eine bedeutende Anzahl vorhanden. Anziehender sind einige indische Malereien, unter ihnen ein grosses Bild, auf welchem man einen Fürsten mit seinem Hofstaate vorgestellt sieht; drei andre, auf denen Jungfrauen im Bade sich ergötzen und von Jägern belauscht werden, u. s. w. Vorzüglich zahlreich sind die Arbeiten chinesischer Kunst: grosse und kleine Statuetten, von Speckstein und andrem Material, alle in dem wunderlichen, fast sentimentalen Charakter, der dem chinesischen Wesen eigen ist; einige naturgemäss bemalt und an Kopf und Händen beweglich. Eine grosse Menge chinesischer Malereien grösserer und kleinerer Dimension, zum Theil, und besonders die naturhistorischen Darstellungen, mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt. Zierlichst durchbrochene chinesische Elfen-

Bd. XII. S. 3—34 und 289—319 beschrieben, unter dem Titel: „Wanderung durch die Königl. Kunstkammer in Berlin mit besonderer Rücksicht auf Erinnerungen an das hohe Herrscherhaus."

beinarbeiten, unter denen einzelne mit dem grössten Raffinement des Kunsthandwerkes ausgeführt sind; kostbare Stickereien; mannigfaches Geräth, besonders merkwürdige Bronzegefässe von fabelhaften Formen (wohl zu Tempel-Räucherungen bestimmt) u. dergl. m. Von reiner Schönheit und dem wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers sind einige Metall-Gefässe arabischer und persischer Kunst; sie sind sämmtlich reich ornamentirt, zum Theil mit niellirten Verzierungen auf silbernem Grunde, zum Theil mit in Bronze eingelegtem Silber; hier zeigen sich die schönsten Bandverschlingungen, das zierlichste Blattwerk, wie diese Gegenstände der Kunst der genannten Nationen so besonders eigenthümlich sind. Von australischen Völkerschaften sieht man kunstreiche Federarbeiten, Webereien, Flechtwerke, mannigfaches Waffengeräth, etc.; Vieles von alten und neuen Arbeiten der Bewohner Mexico's, u. s. w., u. s. w. —

Die Vereinigung dieser heterogenen Sammlungen zu dem Einen Ganzen der „Kunstkammer," welche gegenwärtig noch Statt findet, erklärt sich durch die Geschichte dieses Instituts[1]). Schon oben ist der Periode der Begründung desselben, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, gedacht worden. Dies Jahrhundert war es, in welchem überhaupt zuerst Sammlungen von grösserer Bedeutsamkeit und weiterem Umfange angelegt wurden; aber ohne einen tieferen, wissenschaftlichen Plan ging man hiebei vorzugsweise darauf aus, alles Merkwürdige, Interessante, die Neugier und das Nachdenken Fesselnde, soviel man dessen habhaft werden konnte, — Erzeugnisse der Natur nicht minder wie Arbeiten menschlicher Hand, — auf einem und demselben Schauplatze zusammenzustellen. So war auch die Kunst- oder „Raritäten"-Kammer von Berlin aus den verschiedensten Gegenständen: Prachtgeräthen, Curiositäten, Antiken, Münzen, Naturalien, ethnographischen Merkwürdigkeiten, mathematischen und physikalischen Instrumenten u. dergl. mehr zusammengesetzt. Erst in neuerer Zeit, bei dem mehr anwachsenden Reichthume der einzelnen Abtheilungen, bei dem gesteigerten Bedürfnisse nach wissenschaftlicher Behandlung, ist die wirkliche Trennung des den verschiedenen Disciplinen Angehörigen erfolgt. Nachdem zunächst die genannten Instrumente, sodann die Naturalien-Sammlung, als das zumeist Abweichende, ausgeschieden waren, erfolgte Aehnliches bei der Errichtung des neuen Museums, indem auch verschiedene Fächer der Kunstgegenstände an dessen verschiedene Abtheilungen übergingen und das, was in der Kunstkammer zurückblieb, dem umfassenden Institute des Museums untergeordnet wurde.

Die Kunstkammer ist demnach, trotz der so ausserordentlichen neueren Bereicherungen ihrer einzelnen Abtheilungen, in dem Ganzen ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung noch immer als ein Rest ihrer ursprünglichen Beschaffenheit zu betrachten. Wenn dies nun allerdings kein Hinderniss sein kann, die einzelnen Abtheilungen der Kunstkammer in ihrer selbständigen Bedeutsamkeit aufzufassen, so dürfte es für den vorliegenden Fall — in Rücksicht auf die „Abtheilung für Kunst" — gleichwohl nicht zu übersehen sein, dass einige der von ihr getrennten und in das Lokal

[1]) Vergl. „Geschichte der Königl. Kunstkammer in Berlin, von L. v. Ledebur. Berlin 1831." (Aus dem Allg. Archiv für die Geschichtsk. des Pr. Staates besonders abgedruckt); — und über die früheren Kunstkammern im Allgemeinen: „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, von Dr. G. Klemm. Zerbst 1837."

des Museums übergegangenen Kunstfächer, ihrer wesentlichen Bedeutung nach, ebendemselben Kreise des Kunstbetriebes angehören und bei einer Gesammt-Anschauung des letzteren nicht übergangen werden dürfen. Dies sind vornehmlich die, in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Museums aufgestellten Majoliken und Glasmalereien. Beide Fächer gehören, wie es oben in Rücksicht auf die Kunstsammlung der Kunstkammer ausgesprochen wurde, denjenigen Elementen des Kunstbetriebes an, wo Handwerk und Kunst einander berühren. Beide stehen ausserdem zu andern, auf der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten in nächster verwandtschaftlicher Beziehung: die Majoliken zu den Emaillen des sechzehnten Jahrhunderts, die Glasmalereien zu der Sammlung bemalter Glasgefässe, von welchen die folgende Beschreibung nähere Nachricht geben wird. Ausser den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstkammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe [1]), eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstkammer vorhandenen deutschen „Kunstschränken“ interessante Vergleichungspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäss [2]), welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstkammer angereiht werden muss. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörigen Arbeiten, die sich auf der Kunstkammer befinden, mannigfache Berührungspunkte. — Auch verschiedene der, im Antiquarium des Museums aufbewahrten Gegenstände, — mittelalterliche Schnitzwerke in Elfenbein, moderne Gemmen und in Krystall geschliffene Darstellungen, — fallen demselben Kreise des modernen Kunstbetriebes anheim.

Was nunmehr die Abfassung der folgenden Beschreibung anbetrifft, so hat der Verfasser das Ganze der Sammlung vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte der kunsthistorischen Entwickelung betrachtet. Die Haupteintheilung folgt den vorzüglichsten Stadien dieser Entwickelung, wie sich dieselben durch die Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Vorrathes bestimmen; in den Unter-Abtheilungen sind sodann die verschiedenen Kunst-Fächer, soviel es möglich war, auseinandergehalten. Der Verfasser gesteht, dass diese Anordnung (wie eine jede synchronistische Behandlung) ihre Schwierigkeiten hat, dass die Abschnitte zwischen der einen und der andern geschichtlichen Periode nicht immer mit Genauigkeit festzustellen sind, und dass es für eine nur äusserliche Uebersicht des grossen Vorrathes gewiss günstiger gewesen wäre, die verschiedenen Fächer, von den frühsten Entwickelungszeiten bis auf die neusten Leistungen herab, gänzlich gesondert zu betrachten. Gleichwohl scheint die befolgte Anordnung Vortheile darzubieten, welche die genannten Mängel bei weitem überwiegen; denn durch die Zusammenstellung dessen, was der Zeit nach gleichartig ist, wird sich eben das Wesentliche, — der innere Charakter, die Sinnes- und Gefühlsweise der einzelnen Perioden, — ungleich deutlicher erkennen lassen, als bei andrer Betrachtungsweise möglich ist. Für die angeregten Miss-

[1]) Verzeichniss von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u. s. w., welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, von F. Tieck. Berlin, 1835; S. 9, O.

[2]) Ebendaselbst, S. 87.

stände hofft der Verfasser durch die angehängten, nach dem Material und der Beschaffenheit der Gegenstände angeordneten Register zu entschädigen.

Da der Verf. sonach nicht die Absicht hatte, ein Verzeichniss des betreffenden Theiles der Kunstkammer zu liefern, so konnte es auch nicht in seinem Plane liegen, alles Einzelne namhaft zu machen. Verschiedene, zum Theil zahlreich besetzte Fächer, deren Ausdehnung ebenso wie ihre Beschaffenheit, für die Periode, der sie angehören, bezeichnend ist, waren mit verhältnissmässig kurzen Worten zu charakterisiren; bei manchen schien sogar die blosse Andeutung ihres Vorhandenseins genügend. Je bedeutender indess das künstlerische Element in den einzelnen Werken hervortrat, um so mehr war eine ausführliche Darstellung ihrer Eigenthümlichkeit nothwendig, auch wenn sie äusserlich von untergeordnetem Werthe scheinen mochten. So sind namentlich auch Abgüsse plastischer Werke, die, zum grösseren Theile wenigstens, nicht als die Originale gelten können, mit aufgeführt, in einzelnen Fällen einer speciellen Untersuchung gewürdigt worden. Diese bestehen sowohl in Bronze-Abgüssen (indem der Fall nicht selten ist, dass mehrfach vorhandene Exemplare auf Ein, wiederholt benutztes Original zurückdeuten), als vornehmlich in Blei-Abgüssen; in dem letzteren Material wurden in früherer Zeit gewöhnlich verschiedene Abgüsse genommen, und sie sind häufig, bei dem Untergange der Originale, von grosser Wichtigkeit für die Kenntniss der betreffenden Kunstzweige. Unter diesen Umständen durfte der Verfasser auch keinen Anstand nehmen, einige wenige vorhandene Gyps-Abgüsse plastischer Arbeiten an der nöthigen Stelle einzureihen, indem sie den Kreis der Anschauungen auf belehrende Weise erweitern halfen. Im Gegentheil scheint es ebenso wünschenswerth wie leicht ausführbar, dass mit der in Rede stehenden Sammlung zugleich eine möglichst vollständige Sammlung von entsprechenden Gyps-Abgüssen eingerichtet werden möchte; hiedurch würde man alles Vorzüglichste, alles historisch Wichtige, was an andern Orten vorhanden ist, in vollkommen getreuer Nachbildung vereinigen und eine so umfassende Uebersicht für ein ganzes Fach der Geschichte der Kunst gewinnen können, wie solche, in andrer Beziehung, allein durch die Kupferstichsammlungen dargeboten wird. Den Kunstwerken des classischen Alterthums ist diese Gunst schon häufig genug zugewandt worden; für Werke des Mittelalters und der neueren Zeit würde sie gewiss von nicht minder erfreulichem Erfolge sein.

Der Verfasser hat den eben besprochenen Punkt mit Absicht hervorgehoben, indem ihm, bei der Abfassung der nachfolgenden Beschreibung, bei der historischen Anordnung des reichen Vorrathes, bei dem Wunsche, die einzelnen Werke auf bestimmte Zeiten und Lokale, auf namhafte Meister und Schulen zurückzuführen, die eigenthümlichen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit in ihrer vollen Ausdehnung gegenüber getreten sind. In der That gehören die Kunstfächer, aus denen die Sammlung der Kunstkammer besteht, zu den, noch am wenigsten aufgeklärten Theilen der Kunstgeschichte; die literarischen Zeugnisse über dieselben sind gering, zumeist in unerspriesslicher Allgemeinheit gehalten; die Arbeiten selbst sind selten mit dem Namen oder der Chiffre des Meisters und mit der Jahrzahl versehen; die vorhandenen Chiffren sind grossen Theils unbekannt[1]). Der

[1]) Diejenigen Monogramme und Künstlerzeichen, die sich in der neuen Ausgabe von Brulliots' Monogrammen-Lexicon gar nicht oder nicht in gleicher Form vorfinden, sind auf der angehängten Monogrammen-Tafel mitgetheilt.

Styl, die Behandlungsweise, die besondre Richtung des Gedankens waren es, was in den meisten Fällen — in Analogie mit andern Fächern der Kunst — allein zu einer mehr oder minder genauen Feststellung des Einzelnen hinführen konnte. Mehrfach auch kam es darauf an, vorhandene Traditionen über den besondern Ursprung dieses oder jenes Werkes zu prüfen; — zumeist aber haben sich dieselben, einer solchen Prüfung gegenüber, als wenig haltbar ausgewiesen und somit auch von ihrer Seite für das Dunkel, welches über diesen Fächern ruht, ein Zeugniss abgegeben. Bei vielen Werken darf es vorausgesetzt werden, dass sie einer nachahmenden Kunst angehören, dass zu ihrer Herstellung vorzüglich die Kupferstiche und Holzschnitte namhafter Meister, mehr oder minder frei, nachgebildet sind. Bei verschiedenen ist es geglückt, den vorhandenen Bezug auf Originale der Art nachzuweisen.

Bei alledem aber hofft der Verfasser, dass seine Arbeit nicht als überflüssig betrachtet werden wird. Sie dürfte eines Theils — wozu sie zunächst bestimmt ist — Gelegenheit geben, eine der merkwürdigsten Sammlungen ihrer Art mehr, als es bisher geschehen ist, in gebührendem Maasse zu würdigen und eine genauere Bekanntschaft mit den Schätzen derselben zu vermitteln; andern Theils dürfte sie, nach den Bestimmungen, welche der Verfasser dem Einzelnen zu geben im Stande war, der neueren Kunstgeschichte ein nicht unwichtiges Material zuführen, auch manche nicht unwesentliche Lücke derselben, wenigstens theilweise, auszufüllen geeignet sein. Eine vorzügliche Unterstützung in dieser Arbeit ward dem Verfasser durch mannigfache gütige Mittheilung von Seiten des gegenwärtigen Direktors der Kunstkammer, Herrn L. v. Ledebur, — namentlich durch die Erlaubniss zur Einsicht in die von ihm verfassten (gegenwärtig bis auf die Erwerbung der v. Nagler'schen Sammlung hinabgeführten) Kataloge zu Theil, welche letzteren durch ihre reiche allgemein-historische Grundlage vielfache Belehrung darboten. Indem der Verfasser sich hiebei verpflichtet sieht, dem Direktor der Kunstkammer für diese Förderung seinen Dank zu sagen, muss er jedoch zugleich bemerken, dass letzterer nicht ebenfalls die sämmtlichen, in der folgenden Beschreibung enthaltenen kunsthistorischen Ansichten vor dem Publikum zu vertreten habe. Der Verfasser ist in diesen nur der Ueberzeugung gefolgt, welche er sich durch eigne Studien erworben hat; ob dieselben einen weiteren Beifall und Bestätigung finden werden, muss er für jetzt dahingestellt sein lassen. —

In Bezug auf die äussere Einrichtung der Beschreibung ist endlich noch zu bemerken, dass es, da die sämmtlichen Werke der Sammlung gegenwärtig noch nicht mit durchlaufenden Nummern versehen sind, dem Verf. zweckmässig geschienen hat, die namhaft gemachten Arbeiten durch fortlaufende Nummern, am Rande der Seiten, zu bezeichnen. Diese Bezeichnungen dienen indess lediglich nur zum bequemeren Handgebrauche des Buches. Aus gleicher Rücksicht sind die, schon genannten Register ausgearbeitet.

Dem Inhalts-Verzeichniss ist (ebenso, wie in der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Museums) eine Uebersicht der vorzüglichst interessanten Gegenstände beigefügt, um auch hier den in seiner Zeit beschränkten Besucher in der Kürze auf das Wichtigste der Sammlung aufmerksam zu machen.

Nachträgliche Bemerkung.

Plan zur Einrichtung einer historischen Gallerie.

Ein dritter Band sollte den Kunstschätzen der Königlichen Schlösser zu Berlin und Potsdam gewidmet sein. Was mir darüber an Materialien aus jener Zeit vorliegt, ist nicht zur Veröffentlichung geeignet; doch erlaube ich mir, hier eine Notiz über eine besondre Arbeit zu geben, auf welche ich durch die künstlerische Umschau in den Schlössern geführt wurde.

Durch eine Weisung, die mir aus dem Kabinet des hochseligen Königs zuging, wurde ich veranlasst, zunächst den Bildnissen der Personen des königlichen Hauses eine grössere Aufmerksamkeit zu widmen, als es ohnedies vielleicht geschehen wäre. Ich fand deren und andrer Bildnisse von fürstlichen Personen und berühmten Männern eine überaus grosse Folge, zum guten Theil zugleich Arbeiten von vorzüglichem künstlerischem Werthe. Ich konnte mich gegen die seltene, besonders historische Bedeutung eines solchen Materiales nicht verschliessen; je mehr ich mich mit demselben vertraut zu machen suchte, um so lebendiger wurde in mir der Wunsch, dass daraus eine eigenthümliche historische Gallerie gebildet werden möchte, die Hoffnung, dass sich dies ohne allzu grosse Schwierigkeit werde ausführen lassen. Zunächst schien es mir nöthig, eine möglichst genaue Uebersicht des Vorhandenen aufzustellen. Zu diesem Behuf arbeitete ich, in historischer und genealogischer Folge geordnet, ein „Verzeichniss der Bilder und historischen Darstellungen (Gemälde, Zeichnungen und Sculpturen), welche sich in den Königlichen Schlössern und Palais zu Berlin, zu Schönhausen, zu Charlottenburg, zu und bei Potsdam, zu Paretz, zu Schwedt, zu Königsberg in Pr., sowie im Gemälde-Vorrath befinden; nebst einem Anhange, ein Verzeichniss der in den Königlichen Kunst-Sammlungen befindlichen Bildnisse und historischen Darstellungen enthaltend," aus. Das Verzeichniss umfasste im Ganzen 2367 Nummern und zerfiel in folgende Unterabtheilungen: — 1) Die Kurfürsten von Brandenburg und die Könige von Preussen mit ihren Vorfahren, Seitenlinien und Nachkommen (782 Nummern); — 2) Römische, römisch-deutsche und österreichische Kaiser (53 Nummern); — 3) Die übrigen deutschen Fürstenhäuser (196 Nummern); — 4) Fürstenhäuser ausserhalb Deutschlands (213 Nummern); — 5) Personen in Diensten des kurbrandenburgischen und königl. preussischen Hauses (323 Nummern); — 6) Personen ohne dienstliche Beziehung der Art (137 Nummern); — 7) Bildnisse unbekannter Personen, welche eine historische Bedeutung zu haben scheinen (360 Nummern); — 8) Historische Scenen, allegorisch-historische Darstellungen und alterthümliche Prospecte (122 Nummern); — Anhang (180 Nummern). Das Verzeichniss wurde dem Könige zu Anfang des J. 1839 vorgelegt, und ich hatte, in Folge weiterer Weisung, Gelegenheit, mich ausführlicher über die Bedeutung einer der-

artigen historischen Gallerie, über ihre Aufstellung (wozu mir damals die Festräume des Schlosses zu Berlin und die an dieselben sich weiter anschliessenden Lokalien besonders passend erschienen), über den künstlerischen Werth der einzelnen Bilderfolgen, über falsche Benennungen, die mehrfach den Bildern gegeben waren, über die Feststellung der Persönlichkeiten unter den bisher unbekannt gebliebenen Bildnissen (unter denen ich z. B. ein vortreffliches Portrait Friedrichs d. Gr. aus dessen zweitem Lebensjahre nachzuweisen vermochte) u. s. w. auszusprechen. Die Sache blieb jedoch ohne weitere Folge. Das Manuscript des Verzeichnisses dürfte in die Bibliothek des königl. Hofmarschallamtes gekommen sein.

Nach einer Reihe von Jahren wurde die Idee auf's Neue angeregt. Es wurde zugleich dargethan, wie es in vielfacher Beziehung angemessen scheine, mit einer solchen historischen Gallerie auch die historischen Reliquien, und besonders die des Königlichen Hauses zu verbinden, deren einige in den Schlössern zerstreut sind und die der überwiegenden Mehrzahl nach sich in der Kunstkammer — in einer, ihrer tieferen Bedeutung doch nur wenig entsprechenden Sammlung — befinden. Soviel mir bekannt, haben indess auch diese Vorschläge zu keinen weiteren Maassnahmen geführt.

POMMERSCHE KUNSTGESCHICHTE.

Nach den erhaltenen Monumenten dargestellt. Stettin, 1840.

(Baltische Studien. Herausgegeben von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Alterthumskunde. Achten Jahrganges, erstes Heft.)

Einleitung.

Die Arbeit, welche ich hier unter dem Titel einer pommerschen Kunstgeschichte dem Publikum übergebe, ist das Resultat einer Reise, die ich im Sommer 1839 durch Pommern gemacht habe. Die Reise geschah im Interesse und auf Veranlassung der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde, deren Mitglied zu sein ich die Ehre habe; der grössere Theil der dazu nöthigen Mittel war, auf den Antrag der genannten Gesellschaft, durch die Gnade Sr. Majestät, des hochseligen Königes, huldreichst bewilligt worden. Bereits seit längerer Zeit war es nämlich zur Sprache gekommen, wie es in mehr als einer Beziehung höchst wünschenswerth sei, von den in Pommern etwa vorhandenen Kunstmonumenten eine nähere Kunde zu besitzen; wie man, wenn eine solche vorliege, um so genügender für die Erhaltung und für die Bekanntmachung der Monumente werde wirksam sein können, und wie hiedurch die Culturgeschichte des Vaterlandes ein vielleicht nicht unbedeutendes Material gewinnen dürfe. Diese Ideen fanden in mir einen um so lebhafteren Anklang, als es mir stets höchst wünschenswerth erschienen war, die, für den ersten Anschein zwar unübersehliche Zahl der öffentlichen Kunstdenkmäler in Deutschland, und zunächst die des preussischen Staates, — die in ihrer Gesammtheit als ein colossales Museum von eigenthümlichster und grossartigster Bedeutung zu betrachten sind und die für den Entwickelungsgang der Culturgeschichte so überaus mannigfaltige und noch so wenig benutzte Anknüpfungspunkte darbieten, — in einer gründlichen Weise untersucht und verzeichnet zu sehen. Es schien mir doppelt interessant, eine solche Arbeit mit einem Lande zu beginnen, über dessen Kunstmonumente noch gar wenig bekannt war, und es schmeichelte — ich will es gern gestehen — meinem vaterländischen Sinne, dass mit Pommern, dem Lande meiner Heimat, ein solcher erster Versuch gemacht werden sollte.

Die Reise hatte förmlich den Charakter einer Entdeckungsreise. Manches Einzelne hatte ich wohl früher an einem oder dem andern Orte des

Vaterlandes gesehen und eine dunkle Erinnerung daran bewahrt; über Manches war mir eine mehr oder weniger bestimmte Nachricht zugekommen, so dass sich wohl schliessen liess, der Versuch werde nicht gerade fruchtlos ablaufen; einen, nur irgendwie bestimmten Wegweiser hatte ich gleichwohl nicht vor mir. Aber der Erfolg übertraf die Erwartungen bei Weitem. Fort und fort stiess ich auf neue und eigenthümliche Werke der Kunst, und hatte ich zuweilen auch Tagereisen ohne Ausbeute zurückzulegen (in Gegenden, die, entfernt von den Schauplätzen des historischen Lebens, auch keine Erinnerung an ein solches bewahren konnten), so fanden sich doch stets in kurzer Frist wiederum neue Ueberraschungen. Der Reichthum meiner Notizen schien mir endlich zu bedeutend, als dass es zweckmässig gewesen wäre, sie als blosses Verzeichniss, nach den Lokalen geordnet, auszuarbeiten; es schien mir im Gegentheil doppelt vortheilhaft, die Kunstmonumente, soviel es sich irgend bestimmen liess, nach dem Gange der historischen Entwickelung aufeinander folgen zu lassen. Denn eines Theils liess sich aus solcher Zusammenstellung ungleich klarer, als es ohne dies möglich gewesen wäre, eben dieser Gang der historischen Entwickelung, somit das verschiedene Alter der Monumente, darstellen; andern Theils aber gestaltete sich meine Arbeit in solcher Art zu einem ungleich besser benutzbaren Material für die weiteren historischen Forschungen. So durfte ich es denn auch wagen, da die vorhandenen Monumente eben die einzigen namhaften Urkunden für das frühere Kunstleben in Pommern sind, meine Arbeit mit dem Titel einer „pommerschen Kunstgeschichte" zu versehen und sie als ein Glied der allgemeinen Geschichte der Kunst hinzustellen.

Ich kann es mir indess vorstellen, dass der Titel, den ich gewählt, von manch Einem — und wohl nicht allein von solchen, die mit Pommern unbekannt sind, — werde belächelt und eines in ihm selbst enthaltenen Widerspruches bezüchtiget werden. Wann hat man je von einer pommerschen Kunst gehört! und wann gar von einer so eigentümlichen Gestaltung derselben, dass sich ihre Geschichte hätte schreiben lassen! Was Fiorillo auf zwei Seiten seiner vierbändigen „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland" über Pommern zusammengetragen, lässt hier nichts der Rede Werthes vermuthen; und unter den Millionen der Künstlernamen, welche Füssly's grosses Künstler-Lexicon enthält, findet sich nur ein einziger Pommer, der Baumeister Heinrich Brunsberg von Stettin, angeführt, dessen Name eben auch nur dadurch bekannt ist, dass er ausserhalb seiner Heimat, in Brandenburg, baute [1]). Im Gegentheil gefällt man sich in herkömmlicher Weise darin, die edlere Geschmacksbildung ebenso wie die feinere Lebenssitte für unvereinbar mit dem pommerschen Namen zu halten.

[1]) Es ist die schöne Katharinenkirche von Brandenburg, welche durch den Stettiner Meister aufgeführt wurde, wie dies eine Inschrift an der Nordseite der Kirche bezeugt. Sie lautet: „Anno domini MCCCCI constructa est hec ecclesia in die assumtionis Marie virginis per Magistrum Hinricum Brunsbergh de Stettin." — Ein Paar Jahre später erscheint auch noch ein zweiter Stettiner Baumeister zu Brandenburg. An dem Thorthurme, welcher neben dem Mühlenthor, auf der Nordseite der Neustadt, steht, findet sich nämlich die folgende Inschrift: „Anno domini MCCCCXI edificata est hec turris per Magistrum Nicolaum craft d' Stettin." — Die Bedeutung, welche beide Meister etwa für die heimischen Bauunternehmungen haben, vermag ich leider nicht nachzuweisen.



Es mag sein, dass die Natur des pommerschen Volkes minder geschmeidig organisirt ist, als die mancher anderen Stämme; daraus folgt aber gewiss nicht, dass es auch müsse arm gewesen sein an Sinn für Schönheit und Poesie, die allein dem Leben seine edlere Gestalt geben, und dass es keine genügende Kraft besessen habe, Beides zu einer höheren Vollendung zu entwickeln. Tritt doch schon in der allgemeinen Geschichte von Pommern poetisches Element genug hervor! Jene Kaufherren, deren Flotten die nordischen Meere beherrschten; jene Städte, vor deren Mauern die verbündete Macht von Fürsten und Herren vergeblich lagerte; die humoristische Laune, mit der so oft die kleinen Abenteuer in Krieg und Frieden ausgeführt wurden; die tragischen Verwickelungen, die sich häufig genug durch den unzähmbaren Freiheitsdrang des Bürgerthums bereiteten, — dies und vieles Andere sind Erscheinungen, die sich bei keinem Volke finden, dem der höhere Gehalt des Lebens fremd geblieben ist. Und wie lange eine solche Sinnesrichtung angehalten, zeigt vor Allem das Beispiel Stettins; die heldenmüthige Ausdauer, mit welcher die Bürgerschaft dieser Stadt die furchtbare Belagerung des Jahres 1677 ertrug, wird durch keine politischen Gründe genügend erklärt, wohl aber durch den poetischen Geist, der allein zu so denkwürdigen Thaten treiben konnte.

Aber auch in Sprache und Wort kündigt sich mannigfach die poetische Auffassung und Gestaltung des Lebens an. Konnte Pommern an dem wundersamen Aufschwunge der deutschen Poesie im dreizehnten Jahrhundert nur auf untergeordnete Weise Theil nehmen, — denn dies war die Periode, in welcher hier deutsches Wesen und deutsche Cultur erst gegründet wurden, — so finden sich gleichwohl mancherlei Zeugnisse, dass es diesem Aufschwunge nicht müssig und theilnahmlos zugesehen. Die schöne Nachblüthe des Minnegesanges in der späteren Zeit und am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts, die vornehmlich dem nordöstlichen Deutschland angehört, reicht auch nach Pommern herüber. Fürst Wizlav der Junge, von Rügen, der letzte seines Geschlechtes, trat selbst in den Reigen der Minnesinger ein und beschloss den Kreis der Fürsten, welche die edle Kunst des Minnegesanges geübt, auf würdige Weise. Die Jenaer Minnesinger-Handschrift führt 17 Lieder unter seinem Namen auf; die ganze Holdseligkeit und ebenso auch der tiefe Ernst, welche die lyrische Poesie Deutschlands im dreizehnten Jahrhundert charakterisiren, klingen wunderbar anregend durch seine Lieder. Dazu kommt, dass auch seine für einen hellen Tenor componirten Melodieen — die Dichter erfanden damals die musikalische Form des Liedes zugleich mit der poetischen — sich in anmuthvollem Wohllaute bewegen und sich selbst durch lebendigen Fluss und durch die Andeutung individueller Stimmung, vor der Mehrzahl der bekannten Minnesinger-Melodieen vortheilhaft auszeichnen. Andre Minnesinger jener Zeit lassen den Preis des „jungen Helden in Rügenland“ laut erschallen. Der Goldener erzählt von einem Kranz, der im Ehrengarten von allen Tugenden gewunden und durch den Ausspruch edler Frauen für Wizlav bestimmt ward; Meister Frauenlob rühmt ihn in kunstreicher Canzone als die Blume aller Zucht und Tugend, und berichtet, dass sein Lob bei den fahrenden Singern weit verbreitet sei. — Aber auch andre pommersche Herren werden von gleichzeitigen Minnesingern höchlich gepriesen und erscheinen dadurch ebenfalls in persönlichem Verhältniss zu den Dichtern und ihrer Kunst. So rühmt Hermann Damen mehrfach den Johann von Gristow und seinen Bruder, Verwandte des

rügischen Fürstenhauses. So singt Meister Rumeland von den Tugenden des milden Fürsten Barnim (I.) von Stettin und fordert Herren, Ritter und Singer auf, seiner nicht zu vergessen, obschon der Herzog, als Rumeland das Lied dichtete, bereits verstorben war. So wird, durch den Meisner, Bischof Hermann von Cammin als Diener der Frau Ehre bezeichnet und seinem Namen durch zierliches Wortspiel (Heer, hehr, Herr und Mann) ein bedeutsamer Inhalt gegeben [1]).

Dann muss des Volksliedes gedacht werden, das vorzugsweise die poetische Neigung des Volkes erkennen lässt. Mancherlei Bruchstücke und Reimverse, die uns aus mittelalterlicher Zeit erhalten sind, bezeugen es, wie frisch und lebendig das Volk den öffentlichen Ereignissen im Lande zugeschaut, wie es dieselben durch Klang und Rhythmus der Erinnerung aufbewahrt, sie mit humoristischer Derbheit aufgefasst und sich zu eigen gemacht habe. Auch bis in die spätere Zeit hält diese poetische Thätigkeit des Volkes an; manch ein fliegendes Blatt des siebzehnten Jahrhunderts giebt uns davon erfreuliche Kunde. Ich kenne fast kein schöneres deutsches Lied jener Zeit, das sich auf öffentliche Ereignisse bezöge, als das Lied, welches den Heldenmuth Stettins im Jahre 1677 feiert; es hat ganz die frische Kraft, welche in jenem Jahrhunderte nur einem Martin Opitz eigen war [2]). — Meistersingerzünfte hatten sich in den pommerschen Städten nicht ausgebildet; aber ich weiss nicht, ob dies, wo es sich um den lebendigen Erguss des Gefühles handelt, sonderlich zu beklagen sei. Dagegen findet sich Andres, was ganz im Style eines Hans Sachs gedichtet ist. Ich meine hier namentlich ein komisches Drama: „Tetzelocramia, das ist, Eine lustige Comoedie von Johann Tetzel's Ablasskram etc.“ — welches zum Beschluss der Reformations-Jubelfeier im Jahr 1617 zu Stettin aufgeführt wurde. Es ist von dem damaligen Conrector des herzoglichen Pädagogiums zu Stettin, Heinrich Kielemann, gedichtet und zeichnet sich, ohne sich zwar in seiner Gesammt-Composition über den Kreis der Dramen des Hans Sachs zu erheben, in vielen einzelnen Stellen durch eine frische, lebendige Laune aus, sowie sich auch Momente einer wirklich ergreifenden tragischen Kraft darin finden.

Das vorzüglichste Zeugniss des poetischen Geistes in Pommern aber ist ohne Zweifel Kantzow's Chronik, die, wenn auch in Prosa geschrieben,

[1]) Vergl. über alles dies von der Hagen's so eben vollendete grosse Ausgabe der Minnesinger. Wizlav's Gedichte Bd. III, S. 78, ff.; seine Biographie Bd. IV, S. 717, ff.; seine Melodieen ebendas. S. 809, ff. Zwei seiner Lieder, von Prof. Fischer in neue Notenschrift übertragen, ebendas. Bd. IV, im Anhang, No. 1 u. 2. (Ein drittes Lied Wizlav's ist, schon vor längerer Zeit, von mir in moderne Notenschrift übertragen und mit Accompagnement versehen; s. mein „Skizzenbuch, 1830“, Beilage zu S. 60, No. 4. — Gegenwärtig, bei Herausgabe dieser Sammlung meiner kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, habe ich zwei seiner Lieder, in Wort und Weise erneut, meinen „Liederheften“, deren Herausgabe ebenfalls im Gange ist, eingereiht) — Die erwähnten Stellen vom Goldener s. ebendas. Bd. III, S. 52, 4; von Frauenlob, ebendas., S. 123, 53; von H. Damen, S. 163, 9 und S. 164. 10 (über letztere Stelle vgl. Bd. IV, S. 743); von Rumeland, Bd. III, S. 55, 14 u. 15; vom Meisner, ebendas., S. 92, 4.

[2]) Abgedruckt in der „Beschreibung der Stadt und Festung A. Stettin, 1678.“ (Wiederholt in meiner Geschichte des Preussischen Staates und Volkes, von 1660 bis 1786, — Bd. IV. des von E. Heinle unter diesem Titel begonnenen Werkes.)

doch die Begebenheiten und Personen in einer so vollendeten plastischen Klarheit darzustellen weiss, dass sie den Leser wie ein unabhängiges Erzeugniss dichterischer Phantasie fesseln. Wesentlich trägt hiezu freilich die unübertreffliche Anmuth bei, mit welcher Kantzow den niederdeutschen Dialekt behandelt, so dass seine Sprache sich wie in herodotischem Flusse bewegt.. Gewiss ist diese Chronik das schönste von allen Werken ähnlicher Art, welche Deutschland besitzt. Auch muss der Umstand hervorgehoben werden, dass viele der einzelnen Erzählungen, welche sich theils bei Kantzow selbst, theils bei seinen späteren Bearbeitern finden, auf eine Weise gefasst sind, dass sie durchaus dem Trefflichsten, was die italienische Novellenliteratur hervorgebracht hat, zur Seite stehen.

Ich will indess gern zugeben, dass die eben angeführten poetischen Momente, — wenn sie auch nicht anders, als aus einem dazu geeigneten Boden hervorgehen konnten, — doch nur als vereinzelte Zeugnisse dastehen. Ungleich reicher tritt uns der Sinn für eine edle und würdevolle Gestaltung des Lebens in den zahlreichen Werken der Kunst entgegen, die sich in Pommern, trotz so vielfacher verheerender Stürme, erhalten haben und denen die vorliegende Arbeit gewidmet ist. Denkt ihrer die bisherige geschriebene Kunstgeschichte nicht, findet sich auch sonst in den vorhandenen Nachrichten der pommerschen Geschichte, selbst in den bekannt gewordenen Urkunden, kaum eine oder eine andre flüchtige Notiz über diese Werke oder über ihre Meister, tragen die Werke selbst nur in seltenen Fällen ein schriftliches Zeugniss über ihren Ursprung an sich, so genügt doch — und mehr als alle diese äusseren Vermittelungen — ihre blosse Existenz hinreichend, um in ihnen den belebenden Prometheusfunken zu erkennen, der auch in diesem germanischen Grenzlande gezündet und die Gemüther für höhere und innigere Zwecke des Lebens erwärmt hatte. Bald nach der Einführung des Christenthums in Pommern, und vornehmlich seit der Umwandlung des Landes zu seiner ursprünglichen Bestimmung — seit seiner neuen Germanisirung — entwickelt sich hier eine künstlerische Thätigkeit, die den Kunst-Unternehmungen des übrigen Deutschlands ehrenvoll zur Seite steht. Zwar wird auch schon in slawischer Zeit, durch verschiedene Missionsberichte, mancher künstlerischen Werke gedacht: die Tempel der Hauptgötter erglänzten in bunten Farben, die Götterbilder waren zum Theil auf kunstreiche Weise zusammengefügt; auch hat der getreue Boden des Landes viele Arbeiten der heidnischen Vorzeit bewahrt. Die letzteren indess stehen noch auf so einfacher Culturstufe, jene Berichte sind so wenig genügend und scheinen auch gerade keine höhere Kunstbildung zu verrathen, endlich trägt Alles, auch das Früheste, was von eigentlichen Werken der Kunst vorhanden ist, so entschieden das Gepräge des deutschen Geistes, dass man eben nur mit dem neuen Auftreten des letzteren die erfolgreiche Darstellung eines wirklichen Kunstlebens beginnen kann.

Der Anfang einer wirklichen pommerschen Kunst fällt demnach in die Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts. Es ist dies jene merkwürdige Krisis, die gerade die Entwickelungsmomente eines höheren Aufschwunges der Kunst in sich begreift; es ist die Zeit, in welcher die Arbeiten eines sogenannten byzantinischen Styles in ihrer höchsten Vollendung und in ihrem Verfall erscheinen, während sich gleichzeitig ein neuer, die Blüthe des germanischen Mittelalters bezeichnender Styl (den man in der Baukunst als den gothischen benennt) aus ihnen zu entwickeln beginnt.

Pommern nimmt diese Entwickelungsmomente in sich auf; es gestaltet von ihnen heraus eine eigenthümliche Weise der Kunst, die, wenn auch in gleichmässigem Fortschritt mit den Werken des übrigen Deutschlands, doch alsbald das Gepräge einer besondern Nationalität gewinnt, die Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens mit Entschiedenheit bekundend. Zahlreiche Werke der Architektur wurden aufgeführt, in grösster Anzahl von jener Epoche ab, da die Städte ihre selbständige Macht erworben hatten. Das feste Material, das der felsenlose Boden versagte, erschuf sich das Volk selbst, indem es die Erde zum Stein brannte. Nur bei den Bauwerken früherer Zeit findet man das schwerzubehandelnde Material des Granits, wie derselbe als grosses Geröllе über Pommern verstreut ist, angewandt; später erscheint der Granit nur bei Fundamenten, sowie schwedischer Kalkstein bei den Gesimsen der Fundamente. Einfache, ernste und mächtige Formen wurden in den Hauptmassen der Architektur, besonders im Aeusseren, vorgezogen; aber ein lebendiger organischer Hauch erfüllte die Formen des Inneren; und wo das Innere in das Aeussere übertrat, vornehmlich an Thüren und Portalen, entwickelte sich ein reichgestaltetes Leben architektonischer Glieder. Mit der ernsten und ruhigen Grundstimmung der pommerschen Architektur, obwohl sich ihr in späterer Zeit mannigfacher Schmuck zugesellte, hängt es sodann zusammen, dass sie fast nirgend mit Bildwerk geziert erscheint; es sollte die Darstellung des individuellen Lebens von derjenigen, welche die allgemeinen, die festen und unveränderlichen Grundgesetze des Lebens zu vergegenwärtigen hat, getrennt bleiben. Um so eigenthümlicher und freier aber gestaltete sich die Kunst der Bildnerei, die nun zum prachtvollen Schmuck des Inneren verwandt wurde. Es sind dies Schnitzwerke in Holz, mit architektonischen Zierden und mit farbiger Bemalung versehen, die in grösstem Reichthum angewandt, in mannigfach wechselnder Weise ausgebildet erscheinen und unter denen sich Werke von höchster Schönheit vorfinden. Es scheint, dass alles bildende Vermögen so ganz in diese Gattung der Kunst aufgegangen war, dass für andre Zweige künstlerischer Darstellung nur wenig Kräfte übrig bleiben konnten. Wenigstens ist von selbständigen Werken der Malerei nur sehr Vereinzeltes zu nennen.

Bis zum Schlusse des Mittelalters, bis zu den Zeiten der Reformation, hielt dieser rüstige künstlerische Verkehr an; auch noch das nächste Jahrhundert sah, trotz vielfacher Veränderungen in den öffentlichen Zuständen des Landes, manches treffliche und geistreiche Werk entstehen. Aber, soviel sich auch aus den vier Jahrhunderten eines glücklichen und bewegten Volkslebens erhalten hat, so ist doch Vieles, gar Vieles verloren, und wir sehen heutiges Tages nur Fragmente jener grossen Tage vor uns. Keine einzige der Hauptkirchen Pommerns ist in ihrer ursprünglichen Gestalt oder mit der ganzen Fülle ihrer früheren Einrichtungen erhalten. Die mächtig emporstrebenden Thürme wurden häufig durch die Orkane, welche von der See hereinbrauseten, gebrochen oder durch die Flammen des Himmels verzehrt. Die schönen Zierden, welche die Gotteshäuser schmückten, wurden an mehr, als an einem Orte durch die Wuth der Bilderstürmer vernichtet. Furchtbarer als alles dies aber war das Elend des Krieges, welches fast das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch Pommern heimsuchte, so dass diese Zeit eine nur zu fühlbare Scheidewand zwischen seiner alten und seiner neuen Geschichte ausmacht. Pasewalk ward in einen Aschenhaufen verwandelt, Stettin ebenso, Ueckermünde war so hart

heimgesucht worden, dass nach dem Ende der Qualen des dreissigjährigen Krieges nur acht Menschen in der Stadt übrig blieben; vile andre Orte theilten mehr oder weniger ein solches Schicksal. Auch das achtzehnte Jahrhundert führte noch manche harte Prüfungen herauf. Da darf es uns nicht befremden, wenn heutiges Tages viele kirchliche Gebäude, von denen wir anderweitig Kunde besitzen, gänzlich verschwunden sind; wenn die erhaltenen Kirchen noch gegenwärtig oft genug einen wüsten Eindruck auf uns machen, oder wenn sie ihrer freieren Zierden, ihrer Thürme, ihres reicheren Fensterschmuckes, der Thürmchen über den Strebepfeilern und ähnlicher Dinge entbehren. Da müssen wir es im Gegentheil bewundern, dass noch so viel Herrliches sich erhalten hat. Und wenn wir aus dem Vorhandenen einen Schluss auf den ursprünglichen Zustand machen, wenn wir uns die alten Gotteshäuser in der Reinheit ihrer Formen vergegenwärtigen, wenn wir sie, wenigstens die bedeutenderen, uns mit einem ähnlichen Reichthum an Bildwerken ausgefüllt vorstellen, wie z. B. die Nikolaikirche zu Stralsund noch heute besitzt, so tritt uns freilich das Bild einer künstlerischen Vollendung und eines Lebens im Genusse der Kunst vor Augen, das wohl geeignet ist, dem Bedeutendsten an die Seite gestellt zu werden.

Das mannigfache Verderben, welches über die Werke der pommerschen Kunst heraufgeführt ist, mag zum Theil wohl an den oben berührten Vorurtheilen Schuld haben. Die traurige Periode, von der ich eben gesprochen, vernichtete zugleich grösstentheils, nicht blos die Mittel, das Zerstörte zu ersetzen und würdig auszubessern, sondern auch die Fähigkeit dazu. Das edlere Handwerk musste unter jenen Stürmen mit zu Grabe getragen werden, und es konnte sich wohl nur selten mehr, als die roheste Geschicklichkeit, deren der Mensch zur Herstellung eines sicheren Obdaches einmal bedarf, erhalten haben. So ward, indem man zu den Ausbesserungen des Beschädigten schritt, auch nur auf eine roh handwerksmässige Weise verfahren, und so musste sich, indem man das Schlechte neben dem Edeln ertragen lernte, auch der Sinn für das letztere mehr und mehr abstumpfen. Und leider, — ich muss es hinzufügen, so schmerzlich es ist, denn vielleicht können diese Zeilen zur Beseitigung der Uebelstände beitragen, — leider ist es auch noch heute, einzelne bedeutsame Ausnahmen abgerechnet, nicht gar viel anders. Gedankenlos wird in den Kirchen noch immer Tünche über Tünche gestrichen, so dass die feinen Formen der Gliederungen oft fingerdick verschmiert sind; gedankenlos wirft der Maurergesell, den man zur Ausbesserung etwaniger Schäden bestellt, unförmliche Kalklagen über die Bautheile, die von hoher Meisterhand geformt und mit sinnigem Fleisse ausgeführt wurden. Solche Erscheinungen stossen denn freilich das feinere Gefühl ab, und leicht trägt derjenige, der seinen Abscheu vor diesen Barbareien nicht überwinden und sich nicht zu weiterer Forschung anstrengen mag, seinen Unwillen auf das ursprünglich Vorhandene über. Aber auch von andern, noch schlimmeren Barbareien habe ich hier zu berichten. Der Werth der mittelalterlichen Schnitzwerke, die sich in unsern Kirchen vorfinden, in denen sich eine so eigenthümliche, in vielen Erscheinungen eine so hoch vollendete Kunstblüthe offenbart, scheint noch gar wenigen Augen einzuleuchten. Es tritt öfters — wie sich das zwar heutiges Tages auch in andern Gegenden bemerken lässt — eine Art von Manie hervor, die alten Kirchen im Inneren recht glatt und kahl und inhaltlos zu sehen, und da wirft man

denn das alte Schnitzwerk eben ohne Weiteres hinaus. Mehrere Kirchen, die jetzt so ganz leer erscheinen (z. B. die Marienkirche zu Stargard) sollen noch vor wenig Jahrzehnten einen grossen Reichthum solcher Bildwerke besessen haben. Auch war es mir selbst beschieden, ein Beispiel dieser Barbarei mit eigenen Augen zu sehen. Die Kirche von F.........e wurde gerade restaurirt, als ich dieselbe besuchte. Man hatte hier ebenfalls alles Bildwerk aus der Kirche entfernt; man hätte das mit geringer Mühe, wollte man doch einmal ein kahles Haus haben, irgendwo zusammenstellen und für Freunde der Kunst und der historischen Erinnerung aufbewahren können: es war aber für zweckmässiger befunden worden, Alles auf dem kleinen Boden der Sakristei übereinander zu werfen, so dass Vieles verdorben war und dass das zierliche Ornament in reichen Trümmerhaufen den Boden bedeckte. Und es handelte sich hier nicht etwa um Arbeiten von untergeordnetem Werth; vielmehr war Alles, was ich noch ans Licht ziehen konnte, von guter, zum Theil sogar von sehr ausgezeichneter Arbeit. Das einfache Volk theilt aber, Gott sei Dank, eine solche Barbarei nicht; die Frau im Gasthofe zu Freienwalde, wo ich eingekehrt war, sagte mir, es habe sie schon manche Thräne gekostet, dass sie nun die lieben alten Bilder, die, so lange sie denken könne, in der Kirche gestanden, nicht wieder sehen solle. —

Möge es mir verstattet sein, an diese Darstellung des gegenwärtigen Zustandes einige besondere Bemerkungen anzuknüpfen. Zunächst über die Restauration der Kirchen, in künstlerischer Beziehung. Mir scheint, dass deren Ausführung überall, wo es sich nicht um die Ergänzung bedeutender Theile handelt, auf sehr einfachen Principien beruhe. Es kann dabei eben nur die Absicht zu Grunde liegen, das Ursprüngliche in seiner eigenthümlichen Gestalt wieder ans Licht treten zu lassen; also vor Allem: vollkommene Reinigung der architektonischen Formen von all dem Unwesen, welches eine spätere rohe Zeit darüber gehäuft hat, und Wiederherstellung der etwa beschädigten Theile im Style der erhaltenen. Als Anstrich des Inneren würde ich statt des kalten Weiss und statt der nicht minder nüchternen, hier und da beliebten Rosafarbe eine warme sandsteinartige Färbung (aus lichten, gelb-bräunlich-grünlichen Tönen gemischt) vorschlagen, die dem Auge vorzüglich wohlthut und die mit dem ernsten Charakter unsrer Kirchen am Besten übereinstimmt [1]). Was von mittelalterlichen Gegenständen in den Kirchen vorhanden ist, dürfte ganz ungestört an seiner, in der Regel sehr zweckmässigen Stelle zu erhalten sein; Gemälde und Schnitzwerke würde man höchst vorsichtig zu reinigen und vor aller Restauration, wenn nicht ein vorzüglich anerkannter Restaurator dafür zu gewinnen wäre, zu hüten haben (damit nicht etwa ähnliche Unbilden vorfallen, wie in der Colberger Marienkirche über die Cranach'schen Bildnisse und über den schönen Schlieffen'schen Kronleuchter ergangen sind). Auch gegen die Denkmale späterer Zeit, die sich in unsern alten Kirchen vorfinden, möchte ich durchaus kein Anathem aussprechen: denn das eben ist das Grossartige an diesen Kirchen, dass sie viele Geschlechter in sich haben vorübergehen sehen, und dass sie, ohne an dem Eindruck ihrer Grösse zu verlieren, die Spuren dieser verschiedenen Geschlechter in sich

[1]) Noch besser freilich wird es sein, wenn man den Anstrich ganz entfernen und die reinen Ziegellagen, wie sie wenigstens bei den älteren Kirchen ursprünglich jedenfalls erscheinen, wieder zum Vorschein bringen kann.

aufzunehmen sehr wohl geeignet sind. Nur wo diese späteren Werke die architektonischen Formen gewaltsam beeinträchtigen, wo z. B. bunte Epitaphien an den Pfeilern emporgebaut sind und so das Gerüst der Architektur verdecken, da dürfte es günstig sein, sie mit Sorgfalt von solcher Stelle wegzunehmen und in die mehr untergeordneten Räume der Seitenschiffe zu versetzen. Hiemit geschieht, wie es mir scheint, diesen Denkmalen der späteren Zeit auch kein Unrecht; im Gegentheil bleibt ihr Zweck ungestört derselbe, und nur die Anmaassung, deren sie sich selbst schuldig gemacht haben, wird wiederum aufgehoben. Anders aber verhält es sich mit denjenigen Gegenständen, die nicht den Werth der Denkmale haben, sondern die nur, um den Bedürfnissen späterer Bequemlichkeit zu genügen, errichtet worden sind: ich meine besonders, mit jenen Emporen (oder Chören, wie man sie in Pommern nennt, — Priechen im Sächsischen), die mehr oder minder den architektonischen Eindruck gänzlich verderben; diese würden, soviel es nur irgend möglich ist, ganz zu beseitigen sein; oder sollten die vorhandenen Bedürfnisse allzu hartnäckig widerstreben, so müsste man sie jedenfalls soweit hinter die Pfeiler des Hauptschiffes der Kirchen zurückrücken, dass wenigstens der Eindruck der Hauptformen der Architektur ungestört bliebe.

Es liegt jedoch in der Natur der Sache, dass manch ein Stück von den Bildwerken, welche den alten Schmuck der Kirchen ausmachen, aus diesen oder jenen Gründen — sei es, dass man sich einmal mit seinem Style nicht mehr befreunden könne, sei es, dass man seine Darstellung in andrer Beziehung für unpassend zum Schmucke des Gotteshauses halte, — aus den Kirchen verschwinden wird; es ist auch nicht zu erwarten, dass statt der bisherigen, häufig genug gegebenen Beweise von Theilnahmlosigkeit plötzlich eine allumfassende Pietät gegen diese alten Denkmale eintrete. Es dürfte somit sehr wünschenswerth sein, für solche Werke ein gemeinsames Asyl gestiftet zu sehen, wo ihnen ein sicherer Schutz zu Theil würde, wo sie der Anschauung kommender Geschlechter erhalten blieben. Nicht minder dürfte es wünschenswerth sein, manche alterthümliche Kunstwerke hohen Ranges, die sich jetzt an Orten befinden, wo ihr Werth entschieden verdeckt und unbeachtet bleibt, an Stellen zu versetzen, wo ihnen eine umfassende Würdigung zu Theil werden könnte. Es käme somit, um solchen Zwecken zu genügen, auf die Gründung eines vaterländischen Museums, oder vielleicht mehrerer Institute dieser Art, an. Mir scheint, dass ein solches Museum sich aufs Nächste mit den Sammlungen vereinigen liesse, welche von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde angelegt sind, und die sich gegenwärtig durch einen beträchtlichen Reichthum, besonders an Denkmalen heidnischer Zeit, bereits auf erfreuliche Weise auszeichnen. Würde aber bei solchen Museen entschiedene Rücksicht auf alles dasjenige genommen, was die gesammte Culturgeschichte des Vaterlandes berührt, so liesse sich mit Zuversicht erwarten, dass auch vieles Einzelne, was hie und da im Privatbesitz befindlich ist, in dieselben überginge. Und dehnte man ihren Zweck zugleich auf die Interessen einer allgemeinen Kunstbildung aus, vereinigte man mit ihnen z. B. Abgüsse der vorzüglichsten Antiken (durch deren Gegenüberstellung die Eigenthümlichkeit der vaterländischen Werke sich nur um so klarer herausstellen dürfte), nähme man Rücksicht auf die Erzeugnisse der Malerei und auf die Wiederholung classischer Werke durch den Kupferstich, öffnete man endlich die Sammlungen zu gewissen

Stunden dem Besuche des Publikums, so dürfte man sich ohne Zweifel einer sehr regen Theilnahme versichert halten. Auch lässt sich erwarten, dass, bei einer so ausgedehnten Rücksicht auf die allgemeineren Interessen, die nöthigen ausgedehnten Räume ohne gar grosse Schwierigkeit zu beschaffen sein würden. Von belebender Wechselwirkung dürfte es freilich sein, wenn diese Räume selbst ein historisches Interesse hätten, und, als Ueberbleibsel einer älteren Zeit, auch äusserlich mit jenen Denkmalen der Vorzeit in Einklang ständen. So wüsste ich z. B. in Stettin keinen Raum zu nennen, der für solche Zwecke schicklicher wäre, als den grossen Prachtsaal des Schlosses, der von Herzog Bogislav X. erbaut ist, der unmittelbar die Tage dieses glänzendsten Helden der pommerschen Geschichte vergegenwärtigt, und dessen vortreffliche Erhaltung schon an sich eine, den grossartigen historischen Erinnerungen entsprechende Bestimmung sehr wünschenswerth macht.

Mit der Sorge für die Erhaltung der Monumente hängt endlich ihre sorgfältigere Untersuchung in historischem und artistischem Bezuge nah zusammen. Ich darf hoffen, dass die Arbeit, die ich hier dem Publikum vorlege, für Untersuchungen dieser Art eine umfassende Grundlage darbieten wird. Gleichwohl verkenne ich es auf keine Weise, so redlicher Anstrengung ich mich auch rühmen darf, dass diese Schrift nur erst als eine Vorarbeit gelten kann. Eine Entdeckungsreise, — und eine solche, in der ich zugleich, anderweitiger Pflichten halber, auf möglichste Zeitersparniss bedacht sein musste, in der ich auch nicht eben willkürlich die erforderlichen Mittel zu bestimmen hatte, — konnte natürlich nicht zu Resultaten führen, wie sie da vorliegen, wo mehrfach wiederholte Forschungen auf einen und denselben Punkt zurückgekehrt sind. Vielleicht giebt aber meine Schrift Veranlassung zu weiteren Untersuchungen der Art, wobei auch das Unscheinbare, das oft zu einem wichtigen Gliede einer grösseren Kette werden kann, nicht zu übersehen sein dürfte; vielleicht finden sich, bei weiterer Forschung in den Archiven, manche Urkunden auf, die da, wo ich nur vermuthen konnte, ein bestimmtes und sicheres Licht geben. Sehr wichtig aber würde es in diesem Bezuge sein, wenn man eine würdige Bekanntmachung der vorhandenen Monumente durch Zeichnungen veranstaltete, indem natürlich nur die Anschauung und unmittelbare Vergleichung zu vollkommen befriedigenden Schlüssen führen kann. Grund- und Aufrisse der Architekturwerke nach sorgfältiger Vermessung, Darstellung der architektonischen Gliederungen im Profil-Durchschnitt (und zwar in einer genügenden Grösse), malerische Ansichten, die besonders bei den reicheren Architekturwerken der späteren Zeit, bei denen eben auf einen malerischen Effekt hingearbeitet ist, wünschenswerth sein dürften, — sodann Abbildungen der Bildwerke, in denen Styl und Charakter der Originale sich getreu ausspräche, — dies dürften etwa die Hauptbedingungen sein, nach welchen eine solche Herausgabe einzurichten wäre. Gewiss hätte dieselbe auch auf eine lebhafte Theilnahme eines grösseren Publikums, nicht blos der Forscher im Gebiete der Geschichte und der Kunst, zu rechnen; und vielleicht könnte eine solche Theilnahme wesentlich erhöht werden, wenn man theils malerische Ansichten der historisch wichtigsten Orte (im Gesammt-Ueberblick), theils Darstellungen andrer Gegenstände von historischer Bedeutung, namentlich Bildnisse merkwürdiger Personen, beifügte.

Ich schliesse hiemit diese, vielleicht schon zu weit ausgedehnten einleitenden Bemerkungen. Ueber die Einrichtung meiner Arbeit habe ich

nur noch das Folgende zu bevorworten. Sie begreift die in Pommern vorhandenen Monumente nach den heutigen Grenzen des Landes; nur einige wenige Orte von untergeordneter Bedeutung, zu denen meine Reise mich nicht geführt, sind unberührt geblieben. Ueber die Grenzen des Landes, auch nur zur Betrachtung derjenigen Nachbardistrikte, die zu Zeiten mit Pommern verbunden waren, hinauszugehen, schien mir nicht zweckmässig, da eben eine bestimmte Grenze gezogen werden musste. Freilich steht die pommersche Cultur nicht als eine isolirte Erscheinung da; sie wird wesentlich durch die Culturverhältnisse des gesammten östlichen Niederdeutschlands bedingt sein. Diesen gegenseitigen Verkehr aber genügend zu begreifen und darzustellen, dürfte es sehr nöthig sein, auch die Monumente sämmtlicher Nachbarländer ähnlich umfassend zu untersuchen. Bezieht man sich nur auf eine oder die andre vereinzelte Erscheinung, so kann man leicht zu einseitigen Schlüssen verleitet werden. So hielt ich es für das Beste, die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen für jetzt ganz unberücksichtigt zu lassen und, statt zwiefach Unvollständiges zu liefern, meine ganze Aufmerksamkeit nur dem Inlande zuzuwenden.

Die Abtheilungen, welche ich meiner Arbeit gegeben, sind durch die Beschaffenheit des vorhandenen Materials bedingt worden. Die Betrachtung der Architektur liess sich um so leichter von der der bildenden Kunst trennen, als beide Fächer, wie bemerkt, hier mehr als anderswo unabhängig von einander sich entwickelt haben. In der bildenden Kunst liessen sich aber die verschiedenen Gattungen nicht gleich scharf von einander sondern, da sie in der Regel zu gemeinschaftlichen Zwecken zusammenwirken. Hier suchte ich in der Zusammenstellung besondrer Gruppen dem allgemeinen Gange historischer Entwickelung zu folgen.

Wenn ich in den Zeitbestimmungen, die ich aufgestellt, mancher hergebrachten Meinung widersprochen habe, so hoffe ich, dass man darin nicht ein willkürliches Besserwissen, sondern die Resultate einer kritischen Forschung erkennen wird. Es ist freilich schwer, wenn wir von dem, was alte Ueberlieferung und oft der poetische Hauch der Sage uns werth gemacht, uns lossagen sollen; gerade die dunkeln, unbewussten Eindrücke, die wir in der Jugendzeit empfangen haben, haften am Festesten in uns, als seien sie mit unserm Dasein verflochten, und oft suchen wir später allerlei Sophismen hervor, um ihnen eine scheinbare Begründung zu geben. Aber das Gebiet der Geschichte verlangt Klarheit; hier kommt es nicht auf unser subjektives Gefühl, sondern auf die unbefangene Darstellung des organischen Entwickelungsganges, den der menschliche Geist zurückgelegt, an. Diesen organischen Entwickelungsgang in den Kunstmonumenten unseres Vaterlandes nachzuweisen, war das Hauptbestreben, welches mich bei der historischen Gestaltung meiner Reisenotizen leitete; ich hoffe, dass mein Bestreben nicht als ein erfolgloses erscheinen wird[1].

[1]) Seit Abfassung meiner pommerschen Kunstgeschichte sind manche von den kirchlichen Gebäuden des Landes einer mehr oder weniger umfassenden Restauration unterzogen. Hiebei werden mit ihrer baulichen Beschaffenheit und mit ihrer Ausstattung an bildnerischen Denkmälern vielleicht nicht ganz unerhebliche Veränderungen vorgenommen sein. Ich bin indess ausser Stande gewesen, in Bezug auf derartige Vorkommnisse den Text meiner Schrift zu überarbeiten. Nur in einigen Anmerkungen habe ich auf solche Veränderungen, von denen mir eine Nachricht zugekommen war, hindeuten können. (1852.)



ERSTER HAUPTABSCHNITT.

ARCHITEKTUR.

I.

KIRCHLICHE ARCHITEKTUR.

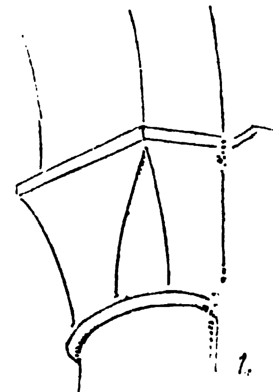
1. Byzantinischer Styl und Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen Styl.

Unter den Kirchen von Pommern und Rügen, an denen Reste des byzantinischen Baustyls enthalten sind, ist zunächst die Marienkirche zu Bergen auf Rügen zu bemerken. Ueber die Zeit ihrer Erbauung besitzen wir eine ziemlich bestimmte Nachricht. In einer Urkunde vom Jahre 1193 erklärt nämlich Jaromar I., Fürst von Rügen, dass er auf ihm zugehörigem Boden eine Kirche von Ziegelsteinen (opere latericio) erbaut und durch den Bischof Peter (von Roskild) der h. Jungfrau habe weihen lassen; dass er, damit in seiner neuerbauten Kirche die Verehrung der Mutter Gottes gebührend abgewartet werde, beschlossen habe, an ihr Nonnen von der Marienkirche zu Roskild aufzunehmen, dass er die nöthigen Einrichtungen zum Unterhalt und zur Verpflegung der letzteren getroffen habe, u. s. w. [1]) Längere Zeit vor Ausstellung dieser Urkunde kann die Kirche nicht füglich erbaut sein, indem mit dem Jahre 1193 eben nur erst ein Viertel Jahrhundert seit der gewaltsamen Bekehrung der Rügianer zum Christenthum verflossen war; im Gegentheil scheint aus der Fassung der Urkunde hervorzugehen, dass der Fürst den Bau gleich in der Absicht, klösterliche Einrichtungen mit demselben zu verbinden, unternommen habe, dass somit seine Vollendung und Einweihung erst kürzlich vor sich gegangen war. Späterer Zeit aber können die alten Bautheile der Kirche auch nicht angehören, da sie eben das Gepräge jener Zeit tragen, und da das ausdrücklich genannte, feste Material des Ziegelsteines (im Gegensatz gegen den Holzbau) den Gedanken ausschliesst, dass schon in den nächsten Jahren ein Neubau dürfte nöthig geworden sein.

Die ursprüngliche Anlage der Kirche entspricht vollständig den anderweitig bekannten Gebäuden eines entwickelt byzantinischen Styles: ein hohes Langschiff mit zwei niedrigen Seitenschiffen, auf der Westseite begrenzt durch eine eigenthümlich gebildete Halle, auf der Ostseite durch ein Querschiff (Kreuzschiff) von der Höhe des Langschiffes; dann weiter östlich der Chor, als Fortsetzung des Langschiffes, der durch eine, im Halbkreis

[1]) Grümbke: Gesammelte Nachrichten zur Geschichte des ehemaligen Cisterzienser Nonnenklosters St. Maria in Bergen auf der Insel Rügen. S. 191.

geführte Altarnische beschlossen wird; endlich an den östlichen Wänden des Querschiffes (zu den Seiten des Chores) zwei kleine Altarnischen von ähnlicher Form. Hiervon sind aber nur einzelne Theile erhalten, nämlich die Wände des Querschiffes und des Chores mit ihren Fenster- und Thür-Oeffnungen; der halbrunde Unterbau der grossen Altarnische, bis zu einer Höhe von etwa zwölf Fuss über dem gegenwärtigen Boden des Chores, während der obere Theil dieser Altarnische gothisch, in dreiseitiger Form, gebildet ist; die (vermauerten) Einfassungen der kleinen Altarnischen an den östlichen Wänden des Querschiffes, während diese Nischen selbst abgerissen sind; die vier grossen, im Halbkreis geführten Schwibbögen, welche in der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff den Zusammenhalt des Gebäudes bilden, während alle Gewölbe in Chor und Querschiff spitzbogig, in späterer gothischer Form erscheinen; der niedrige Zugang aus dem Querschiff in das nördliche Seitenschiff und der Untertheil des ersten Schiffpfeilers an der Nordseite, während der ganze Bau des Langschiffes und der Seitenschiffe — welche letzteren mit jenem gegenwärtig gleich hoch sind — ebenfalls in spätgothischer Form ausgeführt ist. (Das Langschiff wird von den Seitenschiffen durch zwei Reihen von je 4 achteckigen frei stehenden Pfeilern getrennt.) Endlich gehört zu den alten Bautheilen noch der Unterbau der Halle auf der Westseite der Kirche, wo gegenwärtig sich der Thurm erhebt, das Portal der Westseite und die südliche Giebelwand jener Halle. Aeltere und spätere Bautheile erscheinen also an dieser Kirche gemischt; auch an denjenigen Stellen, wo die älteren Theile vorherrschen, drängen sich die spätern gewaltsam ein. Eine durchgreifende Beschädigung des alten Baues muss hiezu die Veranlassung gegeben haben. In der That finden wir eine solche in den Berichten der Chroniken angeführt, indem bemerkt wird, dass im Kloster zu Bergen im Jahre 1445 ein grosser Brand stattgefunden habe, durch den die Klostergebäude, die Kirche, das Städtchen selbst grossen Schaden erlitten hätten [1]). Wir dürfen nicht zweifeln, dass die gothischen Theile der Kirche von Bergen dem nach diesem Brande erfolgten Neubau angehören, indem ihre rohe Form mit andern, dieser späten Zeit angehörigen Gebäuden übereinstimmt.



Was das Detail der byzantinischen Bautheile anbetrifft, so ist dasselbe in ziemlich einfachen Formen gebildet, doch so, dass man an den verschiedenen charakteristischen Stellen, der Gründungszeit der Kirche gemäss, die Motive spät-byzantinischer Architektur erkennt. Die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff bestehen aus einem breiten, starken Bande; sie werden von flach vorspringenden Wandpfeilern und Halbsäulen getragen. Die Kapitäle der letztern (1.) haben eine gewisse kelchartige Form, indem der Uebergang aus der halbrunden Säule zu der viereckigen Deckplatte einfach durch einen schrägen Abschnitt der Ecken hervorgebracht wird. Die Deckplatten

[1]) Grümbke, a. a. O., S. 37. — Vgl. Berckmanns Stralsundische Chronik, herausgeg. von Mohnike u. Zober, S. 185.



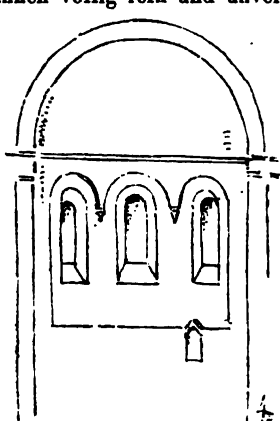
sind schmal und ohne weitere Gliederung; die Scheidung des Kapitäls vom Säulenschaft bildet ein Rundstab. Etwa in halber Höhe werden die in Rede stehenden Wandpfeiler sammt den Halbsäulen durch ein wohlgegliedertes Band (2.) umgeben. In den Formen eben dieses Bandes sind die Kämpfer gebildet, welche den halbrunden Bogen der (vermauerten) Altarnischen im Querschiff tragen. Die kleinen Fenster und das Portal an der Südwand des Querschiffes sind von einfacher Form und wiederum im Halbkreis überwölbt. — Das Portal der Westseite hat dieselbe Form; nur ist es, mehrfach wechselnd, aus Pfeilerecken und Halbsäulen zusammengesetzt. Die Halle im westlichen Theil der Kirche wird von dem übrigen Raum durch zwei starke Pfeiler gesondert, deren Gliederung im Einzelnen den erwähnten Eckpfeilern in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff vollständig entspricht; aber die, offenbar alten, Bögen, welche hier von den Halbsäulen getragen werden, haben nicht mehr die Form des Halbkreises, sondern — den Beginn des Ueberganges aus dem byzantinischen Baustyl in den gothischen vordeutend — bereits die eines gedrückten Spitzbogens. (Die zwischen diese Bögen eingesetzten Gewölbe gehören dem späteren Umbau der Kirche an.) Die Halle hat übrigens keine bedeutende Höhe. Ohne Zweifel war über ihr eine zweite Halle, eine Loge oder Empore, die sich nach dem innern Raume der Kirche durch eine Pfeiler- oder Säulenstellung öffnete, befindlich, wie wir solche Einrichtung nicht selten an andern Kirchen älterer Zeit wahrnehmen [1]). Denn die Seitenwände dieser Halle erheben sich, einer solchen Einrichtung gemäss, in der Art, dass sie bei der äussern Ansicht der Kirche den Eindruck eines zweiten Querschiffes gewähren. Und dass wenigstens die hohe südliche Giebelwand der Halle der ursprünglichen Anlage angehöre, bezeugt der aus kleinen, sich durchkreuzenden Halbkreisbögen gebildete Fries, welcher im Aeussern das Giebeldreieck von der darunter befindlichen Wandfläche sondert — Die Aussenwände des wirklichen Querschiffes sind oberwärts durch einen, aus einfachen Halbkreisbögen zusammengesetzten Fries, der von senkrecht laufenden Wandstreifen (Lissenen) ausgeht, begränzt. Merkwürdig ist die Anordnung des südlichen, wie auch des nördlichen Giebeldreieckes am Bau des Querschiffes. Hier liegen nämlich, an der untern Hälfte, die Steine nicht horizontal, sondern schräg, aber schichtenweise wechselnd, so dass dadurch eigenthümliche Zickzacklinien entstehen (3.); an der obern Hälfte dagegen sieht man horizontale Lagen, doch so angeordnet, dass Reihen übereck gesetzter Steine mit glatten Steinlagen wechseln. Diese Giebel scheinen später zu sein, als der ursprüngliche Bau, doch dürften sie nicht in eine bedeutend ferne Zeit fallen, da ähnliche Zickzacklagen der Steine sich an den ältern Theilen des Domes von Cammin finden. (Vergl. unten.) — Endlich ist noch zu bemerken, dass im Aeusseren an dem alten Theil der grossen Altarnische

[1]) Beispiele der Art s. in der von F. Ranke und mir verfassten Beschreibung u. Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.

zierlich gebildete Halbsäulchen in gewissen Entfernungen voneinander (ursprünglich die Räume der höher gelegenen Fenster von einander sondernd) niederlaufen.

An den spätgothischen Theilen der Kirche ist, wie bereits angedeutet, nichts Bemerkenswerthes vorhanden; auch nicht an dem Thurme, der sich in einfach viereckiger Masse über der Mitte der Westseite erhebt. Die älteren Theile dagegen sind sehr interessant, indem sie, wie gesagt, die Elemente des byzantinischen Baustyles in dem letzten Stadium seiner Entwickelung, und nur erst ganz im vereinzelten Maasse (rücksichtlich der gedrückten Spitzbögen der westlichen Halle) das Eintreten neuer architektonischer Motive erkennen lassen [1]). Sie sind, da ihre Bauzeit feststeht, als ein willkommener Anknüpfungspunkt für weitere Forschungen zu betrachten. —

War an der Kirche von Bergen einer der wichtigsten Bautheile der ursprünglichen Anlage, die grosse Altarnische, grösstentheils zerstört, so finden wir eine solche, derselben Bauperiode angehörig, an der Kirche von Altenkirchen, auf der rügischen Halbinsel Wittow, erhalten. Ueber die Erbauung dieser Kirche ist keine Nachricht vorhanden; man meint, dass das erste christliche Gotteshaus, welches nach dem Bericht des Saxo Grammaticus von dem Holzwerk des Arkonischen Swantevit-Walles aufgeführt wurde, zu Altenkirchen gestanden habe [2]). Wäre diese Meinung, die übrigens nichts Unwahrscheinliches hat, historisch gesichert, so würde schon sie genügen, um in den ältesten Theilen der gegenwärtigen Kirshe von Altenkirchen Reste eines Baues vom Ende des zwölften Jahrhunderts zu erkennen, da der Holzbau doch ohne Zweifel wenigstens für die Dauer von ein Paar Jahrzehnten zureichen musste. Der architektonische Styl dieser ältesten Theile entspricht der eben angedeuteten Zeit; erheblich jünger können dieselben auch nicht füglich sein, da das byzantinische Element an ihnen völlig rein und unvermischt erscheint.

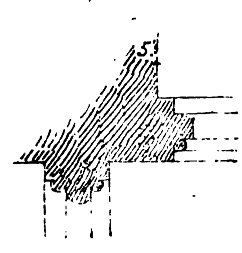


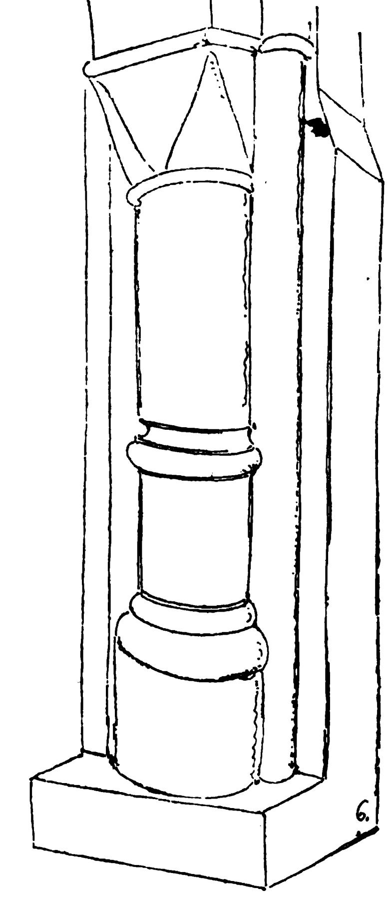
Die Kirche ist von einfacher Anlage: ein Langschiff mit niedrigen Seitenschiffen, ohne Querschiff, der quadrate Altarraum (Chor) in der Breite des Langschiffes, und an diesen die grosse, im Halbkreis gebildete Nische sich anschliessend. Nur der Altarraum, mit den ihm unmittelbar verbundenen Bautheilen, ist es, was der ursprünglichen Anlage des Gebäudes angehört. Vom Schiff wird derselbe durch einen, aus mehreren breiten Bändern bestehenden, im Halbkreisbogen geführten und von Wandpfeilern getragenen Schwibbogen getrennt; ähnlich ist die Einfassung der Altarnische gebildet. An beiden Stellen ist das Kämpfergesims der Wandpfeiler wohlgegliedert (und entspricht dem Gesims an der Einfassung der kleinen Nischen in der Kirche

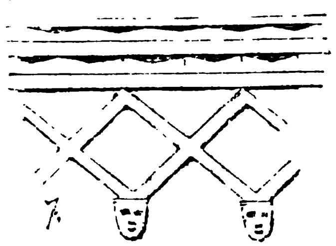
[1]) Die westliche Halle wird, wie dieser Fall sich so häufig findet, als ein der ursprünglichen Anlage nicht ganz gleichzeitiger, vielmehr etwas später ausgeführter Bautheil zu betrachten sein.

[2]) Grümbke: Darstellungen von der Insel und dem Fürstenth. Rügen II. S. 6.

von Bergen). Die Nische (4.) ist mit einer Halbkuppel überwölbt. In ihrer halbcylinderförmigen Wand befinden sich drei im Halbkreis überwölbte Fenster, die im Innern eine einfache, aber geschmackvolle Gesammt-Umfassung haben, während im Aeussern jedes Fenster auf eine gesonderte Weise von Säulchen und Bogen umfasst wird. — Der eine Wandpfeiler zur Seite des Altarraumes, welcher mit der südlichen Pfeilerstellung des Schiffes correspondirt, gehört ebenfalls noch dem byzantinischen Bau an (5 u. 6.); aus ihm treten drei Halbsäulen hervor, von denen die mittlere stark und schwer gebildet ist, in ihrem Kapitäl Aehnlichkeit mit den byzantinischen Halbsäulen zu Bergen hat, auch — trotz ihres kurzen Verhältnisses — in der Mitte durch ein Band umgürtet ist, welches an solcher Stelle den Werken des spätbyzantinischen Baustyles eigen zu sein pflegt. — Im Aeussern läuft an den Wänden des Altarraumes, unter dem Dache, ein aus kleinen, sich durchkreuzenden Halbkreisbögen gebildeter Fries hin; am Aeusseren der Altarnische aber sieht man statt dessen geradlinige, sich kreuzförmig durchschneidende Streifen, deren Spitzen von kleinen Köpfchen getragen werden (7.).



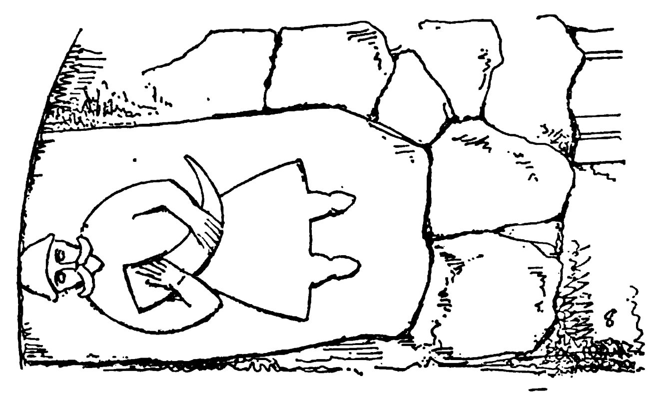




Das Schiff wird von den Seitenschiffen durch zwei Reihen von je 5 einfachen kurzen Pfeilern getrennt, auf denen schwere massige Spitzbögen ruhen. Diese Anlage gehört ohne Zweifel dem dreizehnten Jahrhundert (und zwar dessen früherer Zeit), der Periode des Ueberganges aus dem byzantinischen in den gothischen Baustyl, an. Ob dieselbe als ein Umbau der Kirche, oder ob sie als unmittelbare Fortsetzung des byzantinischen Baues bezeichnet werden muss, möge unentschieden bleiben. Vermuthlich aber hatte die

Kirche bis dahin, mit Ausnahme der Altarnische, kein Gewölbe; durch, gegenwärtig vermauerte, Fenster über jener Pfeiler- und Bogenstellung fiel grösseres Licht in das Mittelschiff. Das Gewölbe, welches gegenwärtig über dieser Bogenstellung aufsetzt, ist, wie Styl und Anordnung desselben erkennen lassen, erst in späterer gothischer Zeit ausgeführt.

Sonst ist an der Architektur der Kirche nicht eben Bemerkenswerthes hervorzuheben; die Westseite hat nichts Eigenthümliches; ein Thurmbau fehlt ganz, ein hölzerner, isolirt stehender Thurm ersetzt denselben. Vielfaches Interesse aber hat bereits das an der Kirche eingemauerte Swantevitsbild (8.) erregt. Dasselbe besteht bekanntlich aus einer Steinplatte, auf



der man in schwachem Relief und in beträchtlich roher Arbeit die Figur eines Mannes ausgemeisselt sieht, der vor der Brust ein grosses Trinkhorn hält, das Gesicht mit einem grossen Schnurrbarte geschmückt, das Haupt mit einer spitzen Mütze bedeckt, bekleidet mit einem weiten Rocke, unter dem unförmlich kleine Füsse sichtbar werden [1]). Der Styl dieser Arbeit hat so wenig Charakteristisches, dass er, bei ihrer rohen Behandlung, für jede beliebige Zeit passend sein könnte. Der Stein ist so eingemauert, dass die Figur liegend erscheint; er befindet sich unterwärts an der Aussenseite derjenigen Wand, die den östlichen Abschluss des südlichen Seitenschiffes bildet, innerhalb eines kleinen Vorbaues, der hier in spätergothischer Zeit errichtet ist. Dass dieser Stein jedoch nicht zur Zeit der ursprünglichen Anlage der Kirche hierhergesetzt ist, geht daraus hervor, dass die Fussgesimse des Altarraumes, die sich an der in Rede stehenden Wand fortsetzen, in seiner Nähe plötzlich und unharmonisch abgebrochen sind. Es ist somit keine äussere Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass das Bild aus jener frühen Zeit herrühre. Dagegen ist es älter, als der an dieser Stelle aufgeführte Vorbau, indem durch letzteren ein Theil des Steines verdeckt wird. Er dürfte somit gleichwohl in einer nicht gar späten Zeit unseres christlichen Mittelalters an seine Stelle gesetzt und in der That nicht ganz bedeutungslos sein. Ich erkläre es mir so, dass man auf ihm wirklich habe das berühmte Götzenbild von Arkona darstellen wollen (freilich nur nach der Tradition, so wie diese sich ein- bis zweihundert Jahre

[1]) Vgl. Grümbke, a. a. O., II. S. 219.

nach Zerstörung des wirklichen Swantevit erhalten haben mochte), und dass man das Steinbild liegend in das Fundament der Kirche von Altenkirchen eingemauert habe, um dadurch anzudeuten, dass gerade diese Kirche, als eine siegende, an die Stelle des Götzentempels getreten sei. Hiedurch könnte denn auch die oben besprochene Meinung, dass an diesem Orte das erste christliche Gotteshaus errichtet worden sei, einiges Gewicht mehr erhalten.

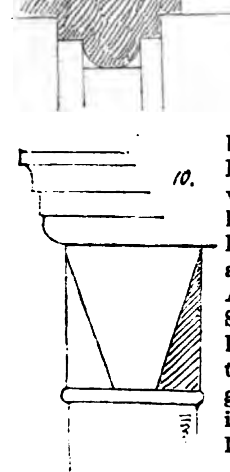
Verwandte Motive mit den byzantinischen Bautheilen der beiden genannten Kirchen, namentlich der Kirche von Bergen, zugleich aber einen Schritt zu weiterer Entwickelung, finden wir in den älteren Theilen der Kirche des ehemaligen Klosters Colbatz in Hinterpommern. Ueber die Gründungszeit dieses Klosters schwanken die Angaben zwischen den Jahren 1159, 1163 und 1173 [1]). Des Kirchenbaues geschieht, so viel ich weiss, keine Erwähnung; nur die Bemerkung, dass die Kirche bereits dem Stifter des Klosters, Wartislav II. (gest. 1186 oder 1188) zur Ruhestätte gedient habe [2]), dürfte darauf schliessen lassen, dass dieselbe in den zuletzt genannten Jahren auf eine würdige Weise ausgebaut gewesen sei und dass die vorhandenen ältesten Theile die Reste dieser ersten Anlage seien.

Der Baustyl dieser ältesten Theile der Kirche von Colbatz scheint indess, so viel ich zu urtheilen im Stande bin, ein um einige Jahrzehnte jüngeres Alter zu bezeichnen. Entwickelt sich nämlich an ihnen das byzantinische System zum Theil zwar in reiner Ausbildung, so treten doch zugleich, und zwar auf consequente Weise durchgeführt, die Motive desjenigen spitzbogigen Systems hinzu, welches man als den Uebergang von der byzantinischen zur eigentlich gothischen Bauweise bezeichnen muss. Mir ist aber kein sicheres Beispiel bekannt, dass, wenigstens in der deutschen Baukunst (in der französischen dürfte es schon anders sein), dieser Uebergangsstyl vor dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts anders als in zufälligen Einzelheiten erschienen sei [3]), während im Gegentheil mehrfache Beispiele vorhanden sind, aus denen es hervorgeht, dass der wirkliche byzantinische Baustyl bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein zur Anwendung gekommen ist. Und um so mehr bin ich geneigt, die ältesten Theile der Colbatzer Kirche für etwas jünger zu halten, als die von Bergen, als sie eben in den wirklich byzantinischen Elementen mehrfache Aehnlichkeit mit dieser hat. Gegen die Anwendung dieses Vergleiches und die daraus zu ziehenden Schlussfolgerungen dürfte sich zwar bemerken lassen, dass es sich hier um den Formensinn verschiedener Nationen (somit um eine historisch verschiedenartige Entwickelung der Baustyle) zu handeln scheine, indem die Baumeister der Kirche von Bergen, bei dem dort ausgesprochenen Verhältnisse zu Dänemark, vermuthlich aus dänischer Schule herstammten. Hierauf mag aber die Erwiderung erlaubt sein, dass Pommern überhaupt um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts in einem abhän-

[1]) Vgl. J. J. Steinbrück: Geschichte der Klöster in Pommern etc. S. 40.
[2]) Ebend. S. 57.
[3]) Wo solche Ansichten bis jetzt aufgestellt sind, ermangeln sie durchweg noch einer bestimmten und zureichenden historischen Begründung.

gigen Verhältnisse zu Dänemark stand, dass hiedurch auch leicht weitere Culturverbindungen hergestellt sein können, und dass es selbst nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegt, dass dieselben Arbeiter, die zu Bergen gebaut, auch in Colbatz thätig gewesen sein dürften. Wie sich indess dies verhalten möge, so scheint es jedenfalls sicherer, den Beginn des Baues der gegenwärtigen Kirche von Colbatz in die Zeit um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, als sie für gleich alt mit der Stiftung des Klosters zu halten. Dass dieser Neubau (denn als einen solchen hat man ihn zu fassen) statt fand, wenn auch die frühere — vielleicht unansehnliche — Kirche eine fürstliche Grabstätte enthielt, darf nicht befremden, indem ähnliche Beispiele auch an andern Orten vorkommen [1]), und um so weniger, als Colbatz schnell an Einkünften zunahm.

Die Kirche ist wiederum als eine Kreuzkirche angelegt, d. h. sie bestand ursprünglich aus einem hohen Langschiff mit niedrigen Seitenschiffen, einem Querschiff in der Höhe des Langschiffes, und aus einem Chorbau als Fortsetzung des letzteren. Die Seitenschiffe sind gegenwärtig abgerissen und die Pfeilerstellungen des Schiffes vermauert (doch so, dass ihre architektonische Gliederung ausserhalb deutlich vortritt); der innere Raum des Langschiffes, das schon in späterer mittelalterlicher Zeit von den übrigen Theilen der Kirche durch eine Quermauer getrennt wurde, ist zu ökonomischen Zwecken verbaut. Die ältesten Bautheile bestehen aus dem Querschiffe und den an dasselbe zunächst anstossenden Theilen des Chores und des Langschiffes. Der übrige Theil des letzteren gehört dem ersten Entwickelungsstadium des gothischen Styles, im weitern Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, der Haupttheil des Chores dem vierzehnten Jahrhundert an.

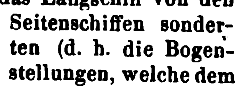


Die Eckpfeiler in der Durchschneidung des Quer- und Langschiffes (9.) sind denen in der Kirche von Bergen ziemlich ähnlich gebildet; als Hauptunterschied (schon an sich eine feinere Ausbildung bekundend) dürfte hervorzuheben sein, dass das Deckgesims über den Kapitälen der Halbsäulen, welches zugleich über die Pfeilerecken sich herumzieht, in einer reicheren und geschmackvollen Form gebildet ist (10.). Die vier grossen Schwibbögen, welche von diesen Pfeilern ausgehen und im Halbkreise geführt sind, bestehen aus mehreren starken Bändern. An den Seitenflügeln des Querschiffes treten aber nicht, wie es in Bergen der Fall war, kleinere Altarnischen hervor. Vielmehr sind in der Mitte ihrer Seitenmauern Wandpfeiler (ähnlich gebildet, wie jene Eckpfeiler) angeordnet, von denen die einander gegenüberstehenden wiederum durch halbrunde Schwibbögen verbunden werden. Zwischen diesen Schwibbögen ist in den Seitenflügeln des Querschiffes das ursprüngliche Kreuzgewölbe erhalten, dessen Gurte von eigen-

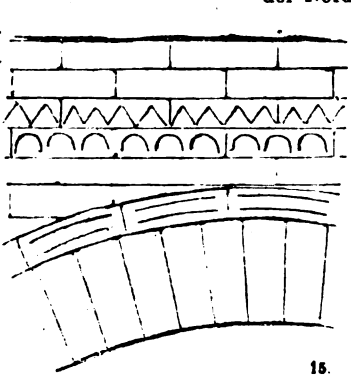
[1]) So wurde z. B. die Schlosskirche von Quedlinburg, welche den Gebeinen König Heinrichs I. zur Ruhestätte dient, 60 Jahre nach ihrer Erbauung und nach dem Tode des Königes, gänzlich neugebaut.



thümlicher Bildung sind (11.), wie solche wohl nur in der Periode des Ueberganges aus der byzantinischen in die gothische Bauweise vorkommt. Das Gewölbe in der Mitte des Querschiffes gehört dagegen der spätesten Zeit des Mittelalters an; es hat eine sehr nüchtern gebildete Sternform. Im eigentlichen Chor fehlt das Gewölbe. — An die östlichen Wände der Seitenflügel des Querschiffs waren, statt jener Altarnischen, verhältnissmässig niedrige Kapellen angelehnt und durch offene Zugänge mit dem Querschiff verbunden. Von diesen Kapellen ist die auf der Südseite belegene abgerissen. Die Zugänge — auf jeder Seite zwei und durch jene Wandpfeiler in der Mitte der Mauern gesondert — sind in dem schweren, den Uebergangsstyl bezeichnenden Spitzbogen überwölbt. Pfeiler und Halbsäulen, die den Spitzbogen tragen, entsprechen jedoch in ihrer Ausbildung den übrigen Formen des Querschiffes, wenn auch in Deck- und Fussgesimsen (12 u. 13.) manche kleine Eigenthümlichkeiten sichtbar werden. Auf dieselbe Weise sind die Zugänge aus dem Querschiff zu den Seitenschiffen gebildet, auf dieselbe Weise auch die ersten beiden Bogenstellungen, welche, auf jeder Seite der Kirche, das Langschiff von den Seitenschiffen sonderten (d. h. die Bogenstellungen, welche dem alten Theil des Langschiffes angehören).



In all diesen kleineren Bogenstellungen sehen wir demnach, wie bemerkt, das Element des Uebergangsstyles bestimmt und consequent durchgeführt. — Die Fenster in der Höhe des Querschiffes, sowie die in der Höhe der alten Theile des Chores und des Langschiffes, haben dagegen die reine byzantinische Form; ebenso die Portale an den Giebelwänden des Querschiffes. Von den letzteren hat das Portal auf der Südseite eine einfachere, das auf der Nordseite eine etwas reicher gebildete Form. Dies (14.) ist aus Pfeilerecken und Halbsäulchen zusammengesetzt und ausserhalb durch einen breiten Vorsprung der Mauer umgeben; reicheres Ornament im Style der byzantinischen Kunst (wie solches an dem Hauptportale des Domes von Cammin sichtbar wird) fehlt der Thür zwar, doch ist sie durch eigenthümlich feine Verzierung auf der Fläche der Ziegelsteine merkwürdig (15.). Um die Keilsteine nämlich, welche die äussere Einwölbung des Portals bilden, legen sich zunächst gebogene Steine umher, auf denen man flache

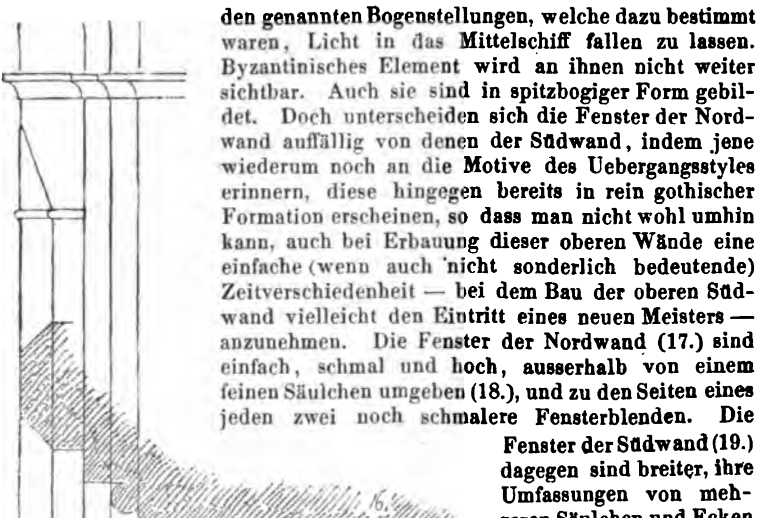


15.

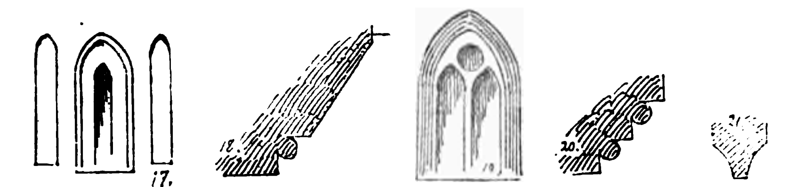
Reifen eingedrückt sieht; die nächste horizontal laufende Steinlage über dieser Wölbung ist glatt; dann folgen aber, nah unter der Bedachung und gewissermassen die Bekrönung bildend, zwei Lagen von Steinen, von denen die unteren mit leis erhabenen kleinen Halbkreisbögen (je drei auf einem Steine nebeneinander stehend), die oberen mit einem ähnlich gebildeten Zikzak-Ornament versehen sind. Die ganze, so bescheiden gehaltene Verzierung giebt hier der strengen technischen Construction das Gepräge eines heiteren Spieles. — Ueber dieser nördlichen Thür ist in später mittelalterlicher Zeit ein hohes und breites spitzbogiges Fenster eingebrochen; doch sieht man auch hier noch die Reste vermauerter byzantinischer Fenster. Beide Giebel des Querschiffes hatten ursprünglich die dem byzantinischen Baustyl angemessene Höhe, den Seiten eines gleichschenkligen Dreiecks ungefähr entsprechend; später sind sie erhöht, doch kann man die ursprünglichen Linien noch deutlich verfolgen. — Endlich ist zu bemerken, dass unter den Dächern der alten Bautheile, als obere Bekrönung der Mauern, der aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzte Fries hinläuft.

Der gesammte Chor war ursprünglich ohne Zweifel in demselben Style, wie jene alten Bautheile und gleichzeitig mit diesen gebaut; die später gothischen Formen desselben sind unbedenklich einer Erneuung des Baues zuzuschreiben. Die späteren, beträchtlich ausgedehnten Theile des Schiffes, halte ich dagegen nicht für eine Erneuung, sondern für eine Fortsetzung des Baues, die nach der Pause von einigen Jahrzehnten erfolgt sein mag. Im Allgemeinen ist ein solcher Fall nicht selten, und namentlich bei Kirchen, bei denen der Gottesdienst der Geistlichen oder Mönche, nicht der der Laien, die Hauptsache war, findet man es häufig genug, dass die zum Chor gehörigen Räume vorläufig gesondert aufgeführt wurden, indem man das Weitere, die Erwerbung neuer Mittel oder sonstige günstige Verhältnisse von der Zukunft erwartend, dahingestellt sein liess. Im gegenwärtigen Falle tritt aber zugleich der Umstand als ziemlich entscheidend hinzu, dass, wenn auch in den neuen Theilen des Schiffes ein neues Princip der Architektur vorherrscht, doch in einzelnen Motiven ein so nahes Anschliessen an die Form jener alten Bautheile gefunden wird, dass eben kein sehr bedetender Zeuitabstand zwischen beiden angenommen werden kann. Wäre aber das ganze Schiff ursprünglich in der Weise der alten Bautheile (somit auch in deren solider Technik) ausgeführt gewesen, und wäre schon nach einigen Jahrzehnten eine Erneuung nöthig geworden, so hätten sich, wie es scheint, gewiss mehrfache Reste der älteren Anlage erhalten müssen.

Charakteristisch für die Anlage der späteren Theile des Schiffes sind die Bogenstellungen, welche hier die Trennung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen ausmachten. Jm Allgemeinen, in der Anordnung und Behandlung der Hauptformen, sind sie den entsprechenden Bogenstellungen der älteren Theile ähnlich, tragen auch sie noch das Gepräge des Uebergangsstyles; doch hat der Spitzbogen an ihnen ein höheres Verhältniss und ist, sowie auch die Pfeiler, die ihn tragen, etwas feiner gegliedert (16.). An die Stelle der starken Halbsäule tritt hier ein halber achteckiger Pfeiler, dessen Kapitäl indess dem der Halbsäulen in den älteren Theilen entsprechend bleibt. (Der spätere Theil des Schiffes hat auf jeder Seite 6 solcher Bogenstellungen, so dass die Gesammt-Ausdehnung des Schiffes, mit Einschluss jener älteren Bogenstellungen, die bedeutende Anzahl von 8 Bogenstellungen auf jeder Seite umfasst). — Wesentlich verschieden aber von der Einrichtung der älteren Bautheile ist die Beschaffenheit der Fenster über

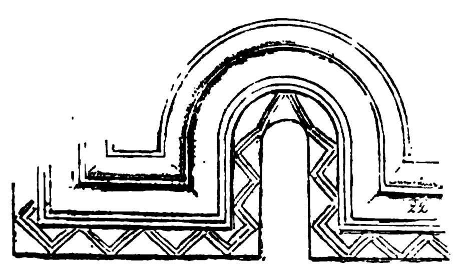


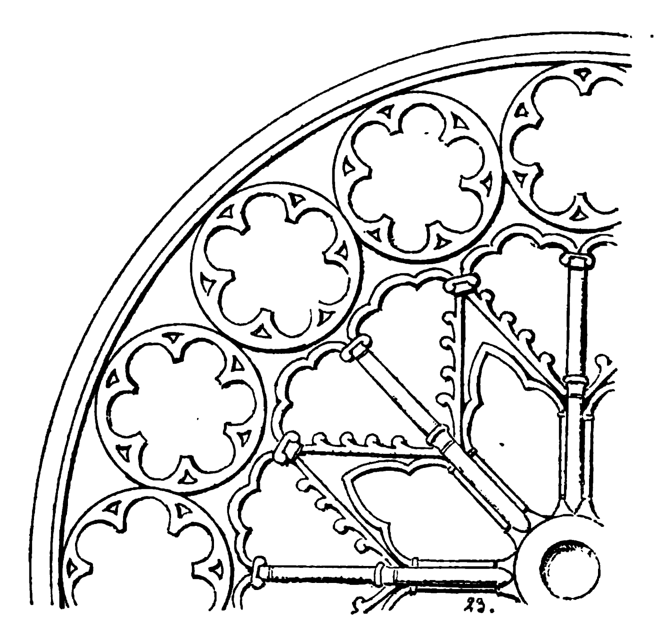
den genannten Bogenstellungen, welche dazu bestimmt waren, Licht in das Mittelschiff fallen zu lassen. Byzantinisches Element wird an ihnen nicht weiter sichtbar. Auch sie sind in spitzbogiger Form gebildet. Doch unterscheiden sich die Fenster der Nordwand auffällig von denen der Südwand, indem jene wiederum noch an die Motive des Uebergangsstyles erinnern, diese hingegen bereits in rein gothischer Formation erscheinen, so dass man nicht wohl umhin kann, auch bei Erbauung dieser oberen Wände eine einfache (wenn auch nicht sonderlich bedeutende) Zeitverschiedenheit — bei dem Bau der oberen Südwand vielleicht den Eintritt eines neuen Meisters — anzunehmen. Die Fenster der Nordwand (17.) sind einfach, schmal und hoch, ausserhalb von einem feinen Säulchen umgeben (18.), und zu den Seiten eines jeden zwei noch schmalere Fensterblenden. Die Fenster der Südwand (19.) dagegen sind breiter, ihre Umfassungen von mehreren Säulchen und Ecken gebildet (20.); in der Mitte jeden Fensters ist ein Stab (21.) angebracht, der seine gesonderten kleinen Spitzbögen trägt,



zwischen denen und dem grösseren Spitzbogen eine kleine Rundöffnung eingeschlossen wird. — Nicht minder interessante Eigenthümlichkeiten bietet die westliche Façade der Kirche dar. Die Anordnung derselben ist unregelmässig, was indess insofern minder auffallen dürfte, als sie hier — der gewöhnlichen Einrichtung der Klosterkirchen gemäss — keinen Haupteingang, ursprünglich vielleicht gar keinen Eingang, hatte. Möglich auch, dass diese Unregelmässigkeit durch besondre Einrichtungen im Inneren der Kirche an dieser Stelle bedingt war. Zu beiden Seiten der Façade springen Strebepfeiler hervor, von denen der zur Linken breiter ist, als der zur Rechten. In der Mitte, doch mehr nach der linken Seite zu, ist ein hohes spitzbogiges, in neuerer Zeit vermauertes Fenster. Zu den beiden Seiten desselben sind gleich hohe Fensterblenden, eine schmale zur Linken, eine breitere zur Rechten. Das Fenster und die beiden Blenden werden in ihren Ecken durch ein zierlich gebildetes Säulchen umfasst. Die Blende zur Rechten aber hat ein vollständiges feines Fensterstabwerk, indem an ihr, in der Mitte, noch zwei ähnliche Säulchen emporlaufen, über denen kleine Spitzbögen ruhen; zwischen den letzteren und dem grossen Spitzbogen, der die

Blende abschliesst, ist eine dreiblättrige Rose angebracht. Unter diesen Fenstern und Blenden läuft sodann ein aus Halbkreisbögen zusammengesetzter Fries (22.) hin, der auch an den Strebepfeilern sichtbar wird; erinnert dieser wiederum an die byzantinischen Formen (und giebt er somit das, wenigstens nicht ferne Verhältniss der in Rede stehenden Bautheile zu jenen älteren auf's Neue zu erkennen), so ist er doch so eigenthümlich reich und zierlich ausgebildet, dass man in ihm jedenfalls eine ganz neue Behandlungsweise alter Formen ausgesprochen sieht. Endlich hat auch der Giebel dieser Westfaçade eine sehr eigenthümliche Decoration. Dieselbe besteht aus einer grossen, im Relief gebildeten Fenster-Rose, wie solche an den gothischen Kirchen westlicher Länder, doch auch schon an spätbyzantinischen Gebäuden, vorkommen (23.). Sechzehn Säulchen, je 2 übereinander, durch ge-



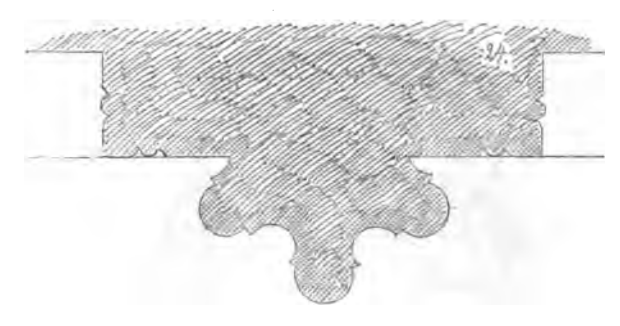


Vierter Theil der Rose.

brochene Bögen und Giebelchen verbunden, gehen von dem Mittelpunkt der Rose aus und begegnen einem Kreise von sechszehn sechsblättrigen Rosetten, welche an der Umfassung des Ganzen hinlaufen. So reich diese Decoration erscheint, so ist ihr Detail doch noch ziemlich einfach gehalten und unterscheidet sich in mehrfacher Beziehung von jenen bunten Rosetten-

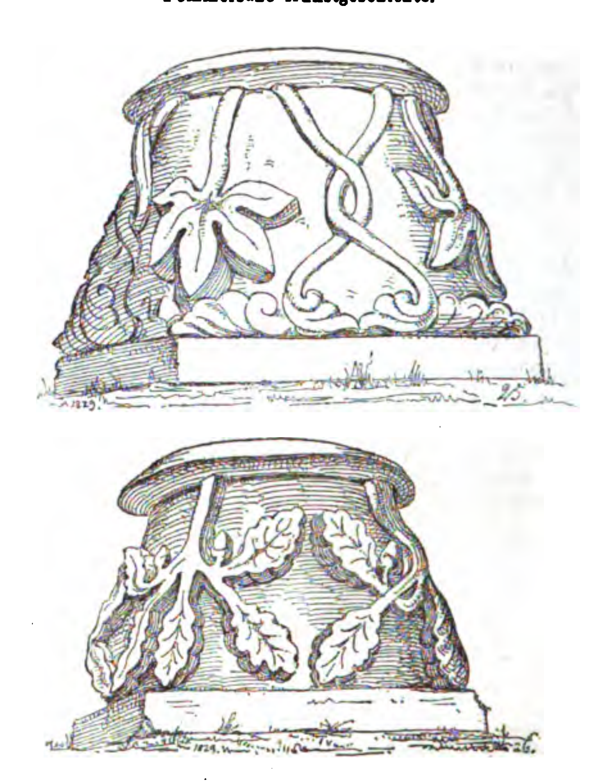
verzierungen, die im Verlauf des vierzehnten und im funfzehnten Jahrhundert an unsern Backsteinkirchen vorkommen (vergl. unten). Ich nehme somit keinen Anstand, sie mit den spätesten Theilen des Kirchenschiffes (namentlich den Fenstern der Südwand) für gleichzeitig zu halten.

Die späteren Theile des Chores der Colbatzer Kirche gehören, wie bereits bemerkt, dem entwickelten Baustyl des vierzehnten Jahrhunderts an. Historische Zeugnisse sind auch für diese Bestimmung nicht weiter vorhanden, aber die Formen des Baues geben dafür hinreichenden Beleg. Die Anlage des Chores ist einfach gothisch, mit dreiseitig gebildetem Schluss. Zwischen den hohen und weiten spitzbogigen Fenstern sind im Aeusseren starke Strebepfeiler angebracht, die aber zugleich auch gegen das Innere der Kirche in Etwas vortreten und hier, als Einschluss der Fenster, Nischen mit zierlich gegliederten Ecken bilden. Sodann springen, an diesen inneren Seiten der Streben (24.), drei durch breite Einkehlungen gesonderte Halb-



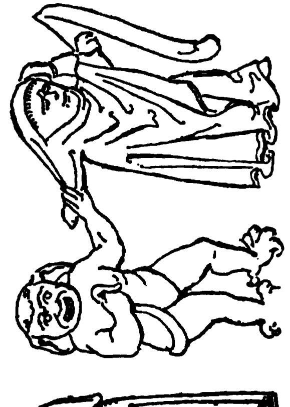
säulen von guter Formation vor, welche schlank in die Höhe laufen und dazu bestimmt waren, die Gurte des Kreuzgewölbes zu tragen. Diese Gurtträger sind es vornehmlich, was zur Zeitbestimmung der späteren Chortheile berechtigt. (Vergl. unten, über die weitere Entwickelung des gothischen Styles). Sonst ist an der Architektur des Chores nichts Bemerkenswerthes hervorzuheben; dass die Gewölbe desselben nicht mehr vorhanden sind, ist schon oben gesagt. —

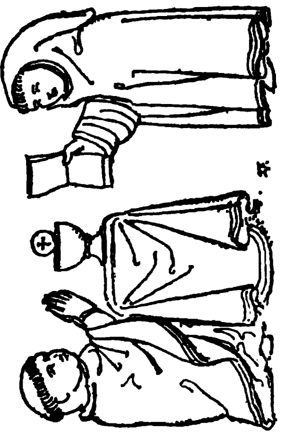
Von den mannigfachen Gebäulichkeiten, die ausser der Kirche den Glanz des weiland mächtigen und durch seine Lebensfreuden selbst im Mährchen berühmten Klosters bekundeten, ist wenig mehr vorhanden, das höhere architektonische Bedeutung hätte. Eine Reihe von Säulen-Kapitälen, etwa 11 an der Zahl und gegenwärtig vor der Amtswohnung aufgestellt, dürfte dem Refectorium oder einem ähnlichen Prachtraume angehört haben. Sie sind sämmtlich aus Kalkstein (von grau und röthlich gemischter Farbe) gearbeitet, — demjenigen Material, welches vorzugsweise bei freistehenden Säulen, wie sonst auch bei anderm architektonischem Detail, angewandt wird. Die Grundform dieser Kapitäle ist die des Kelches; einige sind ohne besondere Zierde; andre haben jene breiten Blätter an den Ecken, welche in der früheren Entwickelungszeit des gothischen Styles vorzukommen pflegen, andre (25. u. 26.) sind mit frei gebildetem Blattwerk geschmückt, noch andre endlich mit figürlichen Darstellungen versehen. An dem einen der letzteren sind vier Mönchsfiguren auf den Ecken angebracht; an einem zweiten (27.) aber sieht man, um das Kapitäl



umherlaufend, eine fabelhafte Geschichte dargestellt: — ein Priester steht oder kniet anbetend vor einem Altar, auf dem Kelch und Hostie befindlich sind; hinter ihm steht ein Mönch, ein zweiter kniet anbetend hinter diesem; dem Priester gegenüber, dem Altar zugewandt, steht ein dritter Mönch, der ein Buch in der Hand hält; dann aber folgt die phantastisch frazzenhafte Figur des Teufels, der einen vierten Mönch an der Kapuze festhält; Geberde und Mienen des letzteren drücken das grösste Entsetzen aus. Diese Darstellung erinnert an ein Bild, das sich früher in der Kirche befunden haben soll, den Teufel vorstellend, der einen Mönch bei dem Halse ergriff [1]), beide aber, wie es scheint, an jenes Mährchen von dem Colbatzer Abte,

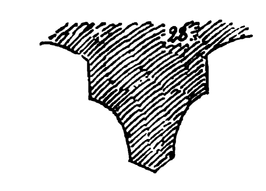
[1]) Steinbrück, a. a. O., S. 56. — Doch scheint es fast, als ob die Nachricht von dem Bilde in der Kirche nur durch ein Versehen entstanden und nur die Eine Darstellung am Säulenkapitäl vorhanden gewesen sei. Wenigstens führt Hainhofer (Reise-Tagebuch vom J. 1617.) die Inschrift, die dem Gemälde zugeschrieben wird, als dem Kapitäl zugehörig an, indem er (S. 89.) sagt: „In meines Herrn (des Herzogs Philipp II.) Schlafkammer zu Colbatz noch observiert ainen steinerin Pfeiler, in den der böse Gayst eingehawen, welcher ainen Mönch bey der Kutten fasset, und darüber geschriben stehet: Redde rationem villicationis tuae.“ (Bei Hainhofer, S. 85., findet man auch die vollständige Inschrift, die früher neben dem Altare der Kirche befindlich war, und die Steinbrück, a. a. O., nur zur Hälfte mittheilt.)



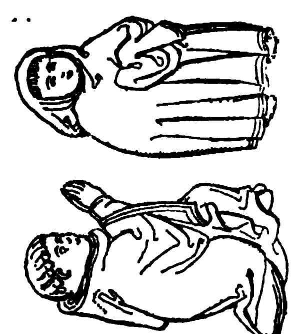


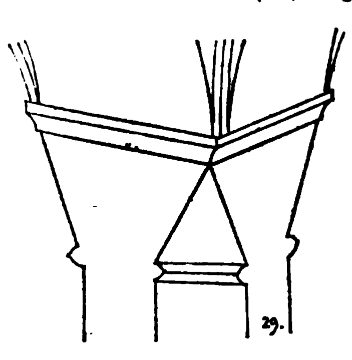
der dem Teufel seine Seele für ein Gericht Muränen verschrieben hatte und nur durch die Geistesgegenwart seines Guardians vom ewigen Verderben gerettet ward. Was die Arbeit an den Figuren des letztgenannten Säulen-Kapitäles anbetrifft, so sind sie von sehr kurzen und plumpen Verhältnissen, die Behandlung ist aber nicht unsauber; der Styl, besonders in der Gewandung, entspricht ziemlich bestimmt der Darstellungsweise vom Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts, welcher Zeit somit dieses Kapitäl, wie auch die übrigen, angehören dürfte.

Unter den für ökonomische Zwecke aufgeführten Gebäuden ist besonders der Keller, unter dem ehemals sogenannten Triglafssaal (dem Gebäude, welches an der Westseite der Kirche gen Süden hin liegt), beachtenswerth. Er hat schöne gothische Gewölbe, die aber nicht im Spitzbogen, sondern in dem spätgothischen Rundbogen gebildet sind und deren Gurte (28., — eben-



falls von spätgothischer Form) von vier kurzen achteckigen Pfeilern (29.) ausgehen,





welche in der Mitte des Kellers hinlaufen[1]). Während die übrigen Oekonomie-

[1]) Die Kapitäle dieser Pfeiler haben übrigens eine gewisse Verwandtschaft mit denen in den ältesten Theilen der Kirche. Es dürfte die Bestimmung über das Alter des Kellers hienach in Frage zu stellen sein.

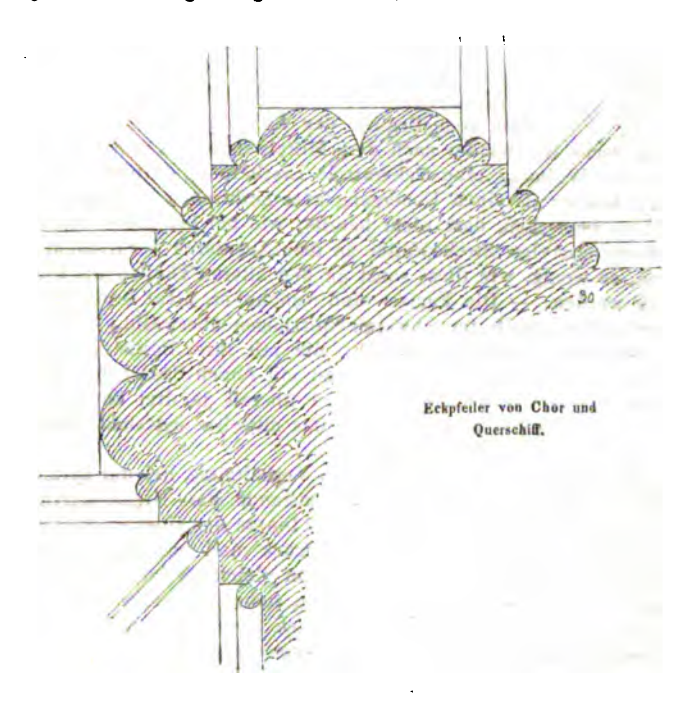
Gebäude von Colbatz, die aus klösterlicher Zeit herrühren, zwar massiv und für die Dauer einer halben Ewigkeit gegründet, doch aller weiteren architektonischen Ausbildung ermangeln, so zeigen sich hier, an Pfeilern und Gewölbgurten, die Detailformen so wohlgebildet, das Ganze so schön und präcis ausgeführt, dass man in dem Keller wohl eine Bestimmung für höhere Zwecke vermuthen darf. Ohne Zweifel versammelten sich hier, wenn des Tages Last und Mühen vorüber waren, die frommen Brüder des Klosters, aus stattlichen Fässern den Trank zu schöpfen, der die müden Geister erquicken und zu neuem Thun kräftigen mochte. Die Bauzeit des Kellers darf man nicht füglich früher als in das funfzehnte Jahrhundert setzen.

Einen nicht minder wichtigen Platz unter den ältesten pommerschen Baudenkmalen, als die Klosterkirche von Colbatz, nimmt die **Domkirche von Cammin** ein. An ihrer Stelle war, bereits im Jahr 1124, eine der ersten pommerschen Kirchen durch Bischof Otto von Bamberg gegründet und dem Täufer Johannes gewidmet worden. Im J. 1175 wurde diese durch Herzog Casimir I. dem Bischofe und Domkapitel von Julin, nachdem letzteres durch die Dänen zerstört war, als neuer Sitz des Stiftes, welches fortan in Cammin blieb, übergeben. Dass die älteren Theile der gegenwärtig vorhandenen Domkirche Reste jener Kirche seien, welche von Bischof Otto erbaut wurde, ist, bei der Bedeutsamkeit ihrer Anlage, auf keine Weise denkbar [1]. Dass im Verlauf von funfzig Jahren ein neuer Bau an die Stelle jenes ursprünglichen Kirchengebäudes getreten war, ist möglich, doch fehlt es, soviel mir bekannt, an aller näheren historischen Bestimmung. Dass aber das Kapitel gleich nach seiner Versetzung zu einem Neubau der Kirche geschritten sei, ist nicht eben wahrscheinlich, da demselben eine vorhandene Kirche für seine Zwecke übergeben ward. Im Gegentheil dürfte es sicherer sein, anzunehmen, dass das Kapitel und der Bischof in den ersten Jahrzehnten nach jener Versetzung gar mancherlei mit der Regulirung äusserer Verhältnisse zu thun hatten, und dass man erst, nachdem diese in Ordnung gebracht und bedeutendere Einkünfte gesichert waren, auch zur Ausführung eines stattlichen, der geistlichen Residenz würdigen Kirchenbaues schritt. Mit solcher Annahme stimmen wenigstens die älteren Bautheile der Domkirche von Cammin, was ihren Styl anbetrifft, überein; nur ein einzelner Theil des vorhandenen Gebäudes (das grosse Portal auf der Nordseite) gehört, wie es scheint, in das zwölfte Jahrhundert; die übrigen Theile können nicht füglich vor dem Beginn des dreizehnten aufgeführt sein.

Die Domkirche von Cammin hat wiederum die Gestalt einer Kreuzkirche: ein Langschiff mit niederen Seitenschiffen, Querschiff und Chor in der Breite des Langschiffes. Querschiff und Chor unterscheiden sich von den übrigen Theilen durch Formen, die das Gepräge eines höheren Alters

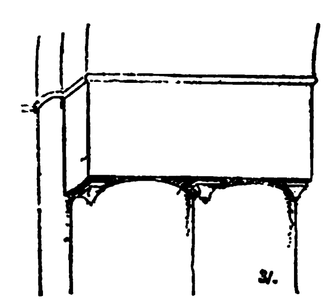
[1]) Vergl. Böhmer, in den neuen Pom. Prov. Blättern, I, S. 203.

tragen. Wir betrachten diese Theile, wie bisher, zunächst für sich allein. — Die Portale an den Giebelseiten des Querschiffes sind im byzantinischen Halbkreisbogen überwölbt; die grosse Altarnische hat im Grundriss ebenfalls die Form eines Halbkreises. Im Uebrigen jedoch herrscht die Form des Spitzbogens vor, aber jene schwerere strengere Form, welche den Uebergangsstyl bezeichnet. In dieser Weise sind die grossen Schwibbögen über der Durchschneidung vom Mittel- und Querschiff gebildet, ebenso der Bogen, welcher zur Einfassung der Altarnische gehört, und die Bögen an den Wänden der in Rede stehenden Räume, an die sich die Gewölbe anlehnen. Doch ist das ganze spitzbogige System hier bereits auf eine reichere Weise durchgebildet. An den Wandpfeilern tritt nicht Eine Halbsäule hervor, sondern es sind deren zwei nebeneinander als Träger des breiten Hauptbandes jener Schwibbögen angeordnet (30.); neben diesen und in den übri-

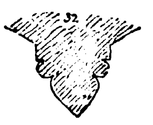


Eckpfeiler von Chor und Querschiff.

gen Pfeilerecken laufen feinere Säulchen empor, die sich theils als Rundstäbe zu den Seiten der Gewölbbänder fortsetzen, theils als Träger der Kreuzgurte des Gewölbes dienen. Alle diese feineren Säulchen sind zweimal durch einfache Ringe umgürtet. Die Träger der Kreuzgurte haben verschiedengeformte Kapitäle im Style der spätbyzantinischen oder frühgothischen Kunst; sonst sind keine Kapitäle vorhanden und über der ganzen Pfeilermasse bildet nur ein schmaler Stab die Scheidung von den darauf ruhenden Bögen. Auch die grossen Halbsäulen sind ohne Kapitäl; doch ruht über ihnen (unter dem ebengenannten Stabe) eine starke, architrav-ähnliche Platte (31.), welche eine Art Vermittelung zu jenem breiten



Bogenrande zu Stande bringt, aber freilich von gar schwerem Eindrucke ist; den Uebergang von den Halbsäulen zu dieser Platte vermitteln kleine Consolchen unter den Ecken der letzteren. Die Kreuzgurte im Gewölbe des Querschiffes haben eine Form, deren Durchschnitt (32.) sich bereits dem in der gothischen Bauweise üblichen und gesetzmässigen birnenartigen Profil annähert; im Gewölbe des Chores scheinen sie noch aus Rundstäben zu bestehen [1]). — Die Ueberwölbung der halbrunden Altarnische hat eine eigenthümliche Anordnung. Durch

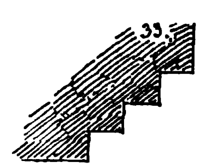


den grossen Spitzbogen, der ihre Einfassung beschliesst, muss ihre Halbkuppel nach oben zu natürlich die Form der Kugelfläche allmählig verlassen. Diesen Widerspruch aber zu maskiren, oder richtiger: harmonisch auszugleichen, laufen vom Beginn des Kuppelgewölbes, zwischen den Fenstern, sechs Gurtbänder nach dem Mittelpunkte des Spitzbogens empor, so dass die Wölbung eine fächerartige Erscheinung darbietet. Auch dies darf man wieder als einen Uebergang zum gothischen System bezeichnen; doch ist zu bemerken, dass nicht bereits, wie bei ähnlichen Anordnungen des Uebergangsstyles, Strebepfeiler an dem Aeusseren der Halbkuppel hinaustreten, so wenig, wie diese sonst an den älteren Theilen der Domkirche gefunden werden. — Die Fenster sind von hoher, nicht breiter Form und vorherrschend ebenfalls im schweren Spitzbogen überwölbt. In der Altarnische sind deren sieben angebracht, die mit ihrer Spitze in den Beginn der Kuppelwölbung hinreichen; sie sind mit feinen Säulchen umfasst. An den Wänden der alten Bautheile sind überall je drei ähnliche Fenster nebeneinander angebracht, von denen das mittelste jedesmal höher ist als die beiden zu den Seiten.

Bei der Schönheit der gegenseitigen Verhältnisse, bei der harmonischen Durchbildung der Formen, bei dem Umstande, dass Nichts durch spätere Veränderungen entstellt ist, gewährt das Innere der alten Bautheile solcher Gestalt einen edlen, befriedigenden Eindruck und scheint dem Auge der historischen Forschung als ein Ganzes von gleichmässigem Gusse, als Eins in Anlage und Vollendung gegenüber zu stehen. Dies ist aber nicht der Fall; eine weitere Untersuchung, namentlich des Aeusseren, lehrt, dass auch hier verschiedene Meister thätig waren, dass nicht Alles in dem Sinne aufgeführt ist, in welchem es begonnen wurde, dass eine längere Reihe von Jahren, vielleicht nicht ganz ohne Unterbrechung, über der Herstellung dieser Bautheile hingegangen sein muss.

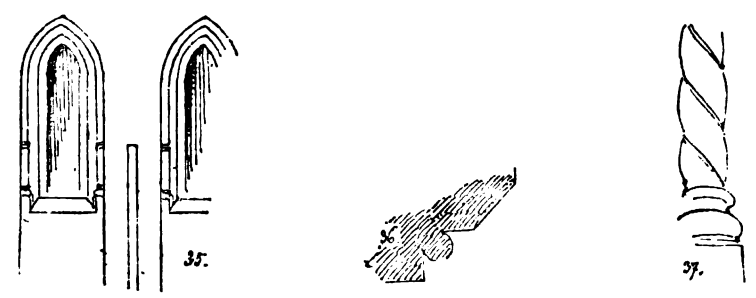
Der untere Theil der nördlichen Wand des Querschiffes giebt sich zunächst als ein völlig abweichendes Baustück zu erkennen. Während im Uebrigen das Material des gebrannten Steines durchgehend gefunden wird, ist dieser Theil aus Granit aufgeführt, der in ziemlich regelmässig behauenen

[1]) Ich kann mich in der letzteren Angabe irren; die abgeschmackte Bemalung der Gewölbgurte erschwerte es mir trotz meines Fernglases ungemein, alle Formen ganz sicher zu erkennen.



Quadern übereinander lagert. In der Mitte desselben befindet sich ein schweres byzantinisches Portal, ebenfalls aus Granitquadern gebildet, die Seitenwände und der Bogen desselben aus vier einfachen Pfeilerecken zusammengesetzt (33.), Kämpfer- und Fussgesimse (34.) ebenfalls sehr einfach gearbeitet. Dieser Theil ist unbedenklich als der älteste des Baues zu betrachten, da es auf keine Weise wahrscheinlich ist, dass man den feineren Formen des Uebrigen diese schweren und rohen, hätte man sie nicht bereits vorgefunden, mit Absicht würde zugefügt haben.

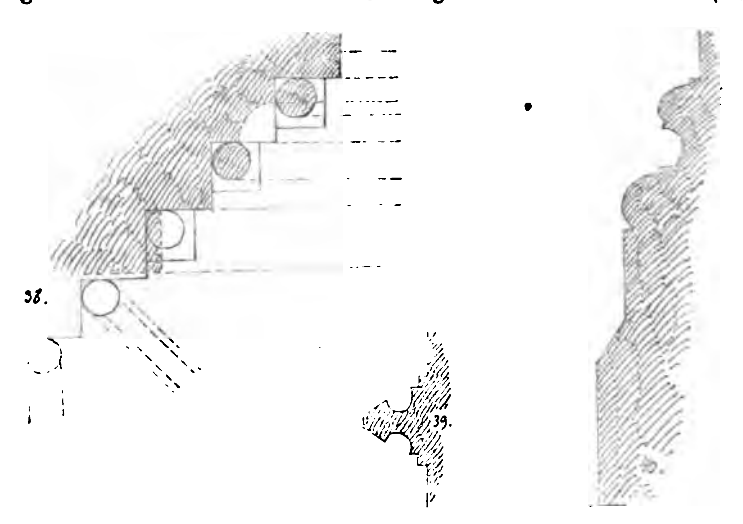
An dem Aeusseren der Altarnische sodann ist es auffallend, dass ihre obere Hälfte der unteren nicht vollständig entspricht. Die Fenster der Nische (35, 36.) sind mit Säulchen umfasst, von denen etwa das untere Drittel aus schwarz glasirten Ziegelsteinen besteht, während das Obertheil aus gewöhnlichem rothem Backstein gebildet ist. Jeder dieser schwarzen Schäfte besteht aus Einem Stück; die des Mittelfensters bilden gewundene Säulchen (37.), eine Verzierungsweise, die an ihrem Obertheil ebenfalls nicht



fortgesetzt wird. Sie sind oberhalb durch einen Ring begränzt und haben unterhalb schwere attische Basen; Kapitäle, die diesen Basen entsprochen und ihrer Last ein Gegengewicht gegeben hätten, sind an den rothen Obertheilen nicht vorhanden, vielmehr gehen diese unmittelbar in die Bogenwölbung über. Ferner sind am Untertheil der Nische zwischen den Fenstern Lissenen (vertikale Wandstreifen) angeordnet, wie sie in der spätbyzantinischen Kunst gewöhnlich vorkommen; mit ihnen sind in den Ecken, wo die Nische an den östlichen Giebel der Kirche anstösst, Halbsäulchen verbunden; aber beide, Lissenen und Halbsäulchen, brechen genau in der Höhe jener schwarzen Säulenschäfte ab, und werden nicht weiter fortgesetzt. (Dass oberhalb nichts zerstört ist, sondern die Lagen der Backsteine in regelmässigem Wechsel aufeinander folgen, sieht man auf's Deutlichste.) Diese übereinstimmenden Missverhältnisse nöthigen zu der Schlussfolgerung, dass, als die untere Hälfte der Nische aufgeführt war, eine Pause in der Arbeit eingetreten sein muss und dass man, als der obere Theil hinzugefügt ward, den Bau einer andern Leitung übertragen hatte.

Ferner hat die südliche Wand des Querschiffes mancherlei abweichende Eigenthümlichkeiten. Zunächst ist sie durch ein, in einem Vorbau befindliches, reiches und geschmackvolles Portal byzantinischen Styles — das einzige, welches in Pommern von solcher Beschaffenheit gefunden wird.

— ausgezeichnet. Das Portal (38.) hat drei schlanke Säulen auf jeder Seite, zwischen Pfeilerecken, über denen sich die reich gegliederten Halbkreisbögen erheben. Die Säulen haben zierlich geschmackvolle Blätterkapitäle in der Kelchform, sind in der Mitte mit fein gebildeten Ringen (39.) umgeben und ruhen auf nicht minder wohlgebildeten attischen Basen (40.),



an deren unteren Ecken sich die in der spätbyzantinischen Kunst gewöhnliche Blattverzierung findet. (Auch die, freilich viel schwereren Basen der schwarzglasirten Säulenschäfte an den Fenstern der Altarnische haben diese Blattverzierung.) Die Bögen über der Thür sind zum Theil mit zierlich byzantinischem Rankenwerk geschmückt. Diese, sowie die Säulenkapitäle, sind aus Stucco gearbeitet, die Säulenbasen bestehen aus glasirtem Ziegel, die Ringe dagegen aus einfach gebranntem Stein [1]). Vor diesem Portal ist eine Vorhalle aufgeführt worden, die in ihren Hauptformen ebenfalls noch dem spätbyzantinischen Style entspricht. Das im Halbkreisbogen gebildete Portal der Halle ist ausserhalb durch ein einfaches Säulchen umgeben; auch im Innern ist die Halle in derselben Form gewölbt, und als Träger der Gewölbgurte sind in den Ecken Säulchen angeordnet, durch welche sich die Säulen des im vorigen besprochenen Hauptportales der Kirche auf jeder Seite um zwei vermehren. Dass die Halle aber, trotz ihres scheinbar übereinstimmenden Charakters, später ist als das Portal der Kirche, geht augenscheinlich aus dem Umstande hervor, dass der Ansatz ihres Gewölbes über dem Portal in einem entschieden disharmonischen Verhältnisse zu dessen äusseren Theilen (dem Eckpfeiler und der ersten Säule) steht, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn beides unter der Leitung ein und dessel-

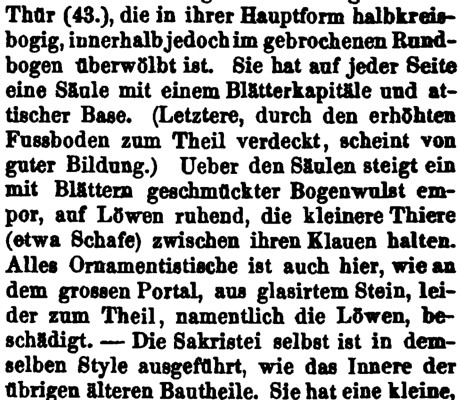
[1]) Dass all diese feinen Formen gegenwärtig (1839), durch mehrhundertjährige Uebertünchung, auf's Eckelhafteste entstellt sind, versteht sich leider von selbst; nur wenn man die letztere mit dem Messer fortschabt, erkennt man den Sinn und Geist des edeln Meisters, durch den sie gefertigt wurden. — (Seit Abfassung des Obigen hat eine vollständig durchgreifende Restauration des Domes statt gefunden.)

ben Meisters ausgeführt wäre. Ueberhaupt beeinträchtigt auch die Halle, namentlich durch das in ihr herrschende geringere Ebenmaass, den Eindruck des schönen Portales. Die Kreuzgurte im Gewölbe der Halle sind ebenso gebildet, wie die im Querschiff der Kirche. Diese Uebereinstimmung lässt ein ungefähr gleiches Alter der Halle mit dem Gewölbebau des Inneren vermuthen (ja, es scheint, da der Rundbogen an der Halle vorherrscht, dass man sie noch für älter halten müsse), woraus denn hervorgehen würde, dass das Portal in eine, wenn auch nicht eben bedeutend frühere Zeit gehöre.

Aber auch die oberen Theile dieser südlichen Wand des Querschiffes (41.) haben mancherlei Abweichendes von den übrigen älteren Bautheilen der Domkirche, und scheinen nicht minder auf ein etwas höheres Alter hinzudeuten. So bewahren zunächst die drei Fenster über dem Portale in ihrer Ueberwölbung noch den reinen Halbkreisbogen [1]). Zu ihren Seiten sind grosse Fensterblenden angebracht, die ebenfalls nicht im Spitzbogen, sondern in dem gebrochenen Rundbogen der spätbyzantinischen Kunst schliessen. In ihren Ecken laufen feine Halbsäulchen als Einfassung empor. Aehnliche Blenden endlich befinden sich in dem Giebeldreiecke, welches durch ein Gesims und den aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzten Fries von der übrigen Mauerfläche getrennt wird; eine grössere in der Mitte, zwei kleinere zu den Seiten, durch zierlich gekuppelte Halbsäulchen verbunden, die in ihrer Mitte durch Ringe umgürtet sind und byzantinische Blätterkapitäle in der Kelchform tragen. In den oberen Rundungen dieser Blenden sind Reliefsculpturen angebracht; in der mittleren sieht man zwei Engel, die ein Lamm in verehrender Geberde emportragen; in denen zur Seite einzelne Heilige. Soviel ich von diesen Sculpturen deutlich erkennen konnte, schienen sie mir dem bildnerischen Style der Zeit um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu entsprechen. In den Mauerflächen innerhalb der Blenden liegen die Mauersteine nicht horizontal, sondern, wie an den Giebeln der Kirche von Bergen, in schichtenweise wechselnder Schräge, was dem Auge hier, bei dem festen Einschluss dieser Theile, den Eindruck eines anmuthigen Linienspieles gewährt. Der Mauertheil dieser Südwand unterhalb der Fenster scheint eine andre, ebenfalls durch das einfache Material hervorgebrachte Dekoration zu haben, indem die rothen Steine wechselnd durch Lagen heller gebrannter Steine unterbrochen werden; die Bedachung der Halle vor dem Portal verhindert es, diese Einrichtung vollständig zu übersehen.

[1]) Bei dem grösseren Fenster in der Mitte ist dies ziemlich bestimmt auszusprechen; bei den kleineren Seitenfenstern kann möglicher Weise eine leise Neigung zum Spitzbogen stattfinden, was mit Gewissheit zu erkennen, bei der Entfernung des Beschauers von diesen Fenstern, natürlich seine Schwierigkeiten hat.

Auch die verschiedenartige Form der Friese, welche unter den Dächern der älteren Bautheile hinlaufen, scheinen Unterschiede in den Zeiten ihrer Ausführung anzudeuten. An dem südlichen Flügel des Querschiffes haben diese die Form, in welcher sie gewöhnlich im byzantinischen Baustyl und in dem der Uebergangsperiode vorkommen; ebenso an der Südwand des Chores. (Ein kleiner Unterschied ihrer Formation, der zwischen den letzteren, welche denen der Ostwand des südlichen Kreuzflügels gleich sind, und zwischen denen der südlichen und der westlichen Wand eben desselben Kreuzflügels stattfindet, scheint unerheblich.) Die Altarnische hat einen ähnlichen Fries; aber die kleinen Rundbögen stehen hier mehr von einander entfernt und das Ganze ist flacher ausgeführt, so dass es einen matteren Eindruck hervorbringt. Die nördliche Wand des Chores endlich und der gesammte nördliche Flügel des Querschiffes haben einen Fries von abweichender Formation, indem nicht durch Halbkreisbögen, sondern — gewissermaassen in roherer Benutzung des Materials — durch übereinander vorkragende eckige Steine die kleinen Nischen desselben gebildet werden (42.). Einen ebenso gebildeten Fries sieht man an der genannten Vorhalle des südlichen Portals.



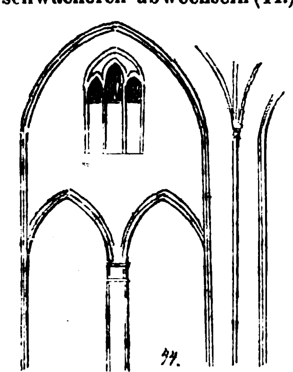
Endlich ist unter den älteren Bautheilen des Domes noch die Sakristei zu besprechen, die zur Seite der nördlichen Chorwand steht. Zu ihr führt vom Chor aus eine geschmackvoll gearbeitete Thür (43.), die in ihrer Hauptform halbkreisbogig, innerhalb jedoch im gebrochenen Rundbogen überwölbt ist. Sie hat auf jeder Seite eine Säule mit einem Blätterkapitäle und attischer Base. (Letztere, durch den erhöhten Fussboden zum Theil verdeckt, scheint von guter Bildung.) Ueber den Säulen steigt ein mit Blättern geschmückter Bogenwulst empor, auf Löwen ruhend, die kleinere Thiere (etwa Schafe) zwischen ihren Klauen halten. Alles Ornamentistische ist auch hier, wie an dem grossen Portal, aus glasirtem Stein, leider zum Theil, namentlich die Löwen, beschädigt. — Die Sakristei selbst ist in demselben Style ausgeführt, wie das Innere der übrigen älteren Bautheile. Sie hat eine kleine, im Grundriss halbrunde Altarnische, deren Ueberwölbung ebenfalls halbrund erscheint. Das Band des kleinen Bogens, der die Nische einfasst, wird von zwei kauernden menschlichen Figuren getragen, die aus glasirtem Stein bestehen und vortrefflich gearbeitet, leider jedoch auch zum Theil beschädigt sind. Ihr Styl gehört bestimmt bereits dem dreizehnten Jahrhundert an. Ausserhalb hat die Nische, schon merkwürdig von der byzantinischen Weise abweichend, eine dreiseitige Form; an ihrem Halbgiebel, der an die Kirche sich anlehnt, zieht sich ein aus Halbkreisbögen gebildeter Fries empor.

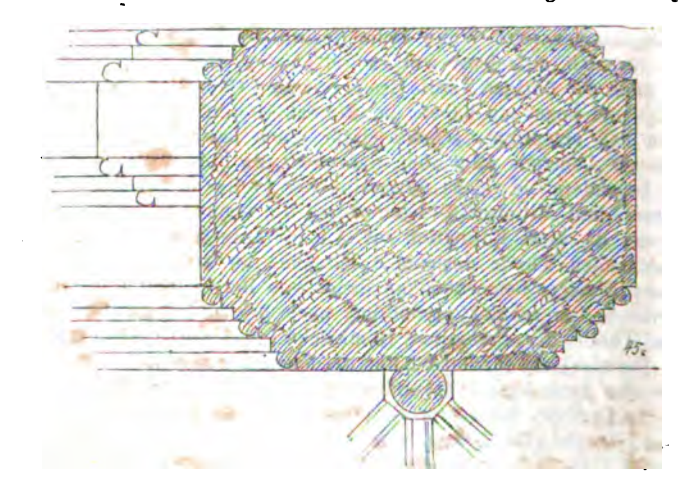
Aus alledem geht hervor, dass wir an den älteren Theilen der Domkirche mindestens drei von einander verschiedene Bauzeiten zu bemerken haben. Das älteste Stück, wie bereits bemerkt, ist der Unterbau der nördlichen Wand des Querschiffes mit dem dort befindlichen Portale. Ohne

Zweifel gehört dasselbe noch dem zwölften Jahrhundert an. Als ein Ueberrest des Ottonischen Baues vom J. 1124 kann es jedoch nicht gelten, da dieser, bei dem Mangel an Zeit und Mitteln, unbedenklich nicht auf so massive und mühsame Weise ausgeführt war. Ob das in Rede stehende Baustück von einer etwanigen Erneuerung der Kirche vor dem Auftreten der Chorherrn herrühre, oder ob es deren erstes Auftreten in Cammin bezeichne, muss, da keine weitere historische Nachricht vorhanden ist, zur Zeit unentschieden bleiben. Aus den Detailformen des Portales selbst lässt sich über sein Alter nicht eben etwas Näheres bestimmen, da der Granit überall, auch bei Anwendung des Spitzbogens, sehr einfach behandelt erscheint. — Sodann kommt die Altarnische in Betracht. Ich vermuthe, dass ihre untere Hälfte auf eine regelmässig byzantinische Anlage berechnet war. Ich schliesse dies besonders aus der Form des älteren Theiles der Fenster. Denn da jene schwarzglasirten Säulenschäfte, der ursprünglichen Idee nach, genau als die unteren Hälften der Fenstersäulen betrachtet werden müssen (wozu der Ring, mit dem sie oberwärts schliessen, nöthigt), so würden die Fenster, wären sie nach dieser Idee vollendet, ein breites, minder hohes Verhältniss erhalten haben, wie solches mit dem System der reinen byzantinischen Kunst, nicht aber mit den spitzbogigen Theilen des Uebergangsstyles übereinstimmt. Dabei aber ist zu bemerken, dass die sämmtlichen Detailformen dieses unteren Theiles der Nische, auf eine Weise ausgebildet sind, die nur der spätesten Entwickelungszeit des byzantinischen Systemes angehört. Ungefähr gleichzeitig dürfte sodann die ganze südliche Wand des Querschiffes sein. Diese trägt noch ungleich entschiedner das Gepräge des spätest byzantinischen Styles, wie solcher (z. B. bei vielen niederrheinischen Bauten) sogar bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinabreicht. Zugleich ist nicht wohl anzunehmen, dass die halbe Altarnische und die ebengenannte Wand beim Beginn des Neubaues der Kirche ganz isolirt für sich aufgebaut worden seien, dass man nicht gleichzeitig mit ihnen auch die übrigen Theile des gesammten Chorbaues werde wenigstens angelegt und begonnen haben; ja, die Sakristeithür, welche dem südlichen Portale nah entspricht, scheint dafür einen bestimmten Beleg zu geben. Aus dieser Annahme folgt aber, dass auch die Formation des Inneren (ich meine besonders die reiche Formation der Pfeiler in der Durchschneidung von Quer- und Mittelschiff) schon durch die ursprüngliche Anlage bedingt war; und da diese Formation soviel mehr ausgebildet erscheint, als die entsprechenden Theile derjenigen Kirchen, an denen wir bisher byzantinisches Element bemerkten (an denen von Bergen und Colbatz), so sind wir, wie es mir scheint, genöthigt, auch der ursprünglichen Anlage der älteren Theile der Camminer Domkirche (etwa mit Ausnahme des nördlichen Portales) ein jüngeres Alter als jenen zuzuschreiben, sie somit bereits in das dreizehnte Jahrhundert zu setzen. (Dass die Vorhalle vor dem südlichen Portale, die später als dieses ist, noch den Halbkreisbogen hat, ist kein Gegenbeweis, indem, wie eben angedeutet, byzantinische Formenweise sich mehrfach lange neben den späteren erhielt.) Noch jünger endlich ist der, in consequent spitzbogiger Weise aufgeführte Oberbau der älteren Theile der Domkirche. Nehmen wir auf die disharmonische Vollendung der Altarnische Rücksicht, so können wir nicht füglich umhin, einen, wenn auch nicht allzubertächtlichen Zeitabstand dieses Oberbaues von den früheren Theilen anzunehmen, durch welchen die regelmässige Fortsetzung des Baues unterbrochen wurde. So werden wir denn genöthigt sein, diese

späteren Theile noch weiter in das dreizehnte Jahrhundert hinabzurücken. Eine nähere Zeitbestimmung dürfte sich durch eine Gesammt-Uebersicht ergeben, die weiter unten erfolgen soll. —

Das Schiff der Domkirche von Cammin ist entschieden später als die bisher besprochenen Bautheile, obgleich es sich ihnen in einer nicht unharmonischen Weise anschliesst. Es hat ausgebildet gothische Formen und giebt für die schönste Entwickelung des gothischen Styles im Backsteinbau einen sehr interessanten Beleg. Auf eigenthümliche Weise ist die Bogenstellung zwischen dem hohen Mittelschiff und den niedrigen Seitenschiffen angeordnet, indem stärkere Pfeiler, als die Hauptträger des Ganzen, mit schwächeren abwechseln (44.). Zwei dieser stärkeren Pfeiler stehen auf jeder Seite frei zwischen den Pfeilern des Querschiffes und der westlichen Kirchenwand, in Abständen, welche der Breite des Mittelschiffes gleich sind. In der Hauptform sind die Pfeiler achteckig, aber ihre schrägen Seiten sind mit feinen Halbsäulchen gegliedert (45.); diese Gliederungen laufen bis zum Gewölbe empor und bilden unter demselben einen nischenartigen Einschluss der oberen Wände des Mittelschiffes. An die vordere Fläche der Pfeiler lehnt sich ein stärkeres Halbsäulchen (eigentlich zu Dreivierteln vortretend), das mit einem gothischen Blätter-Kapitäl gekrönt ist und die Kreuzgurte des Gewölbes trägt. Die Bildung der letzteren ist den Kreuzgurten des Quer-





schiffes entsprechend. In dieser, nicht gerade reichen, aber vortrefflich organischen Gliederung der Pfeiler beruht eine der Hauptschönheiten dieses Bautheiles. Kleinere und einfach achteckige Pfeiler treten zwischen jene grösseren und bilden die eigentliche, niedrigere Bogenstellung, welche den Zugang vom Mittelschiff zu den Seitenschiffen ausmacht und auf der die oberen Wände des Mittelschiffes ruhen. Die Fenster in diesen oberen

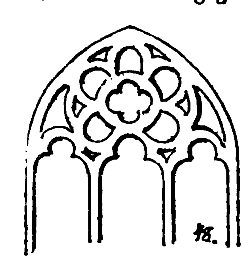
Wänden und die der Seitenschiffe sind von einfach gothischer Form. Auch im Aeusseren zeigen sie eine einfache, aber geschmackvoll gothische Profilirung (46.). Eine im südlichen Seitenschiffe vorhandene Thür entspricht in ihrer ziemlich reichen Gliederung (47.), obwohl die Ausführung nicht eben zu rühmen ist, den Formen eines ausgebildeten, aber noch wohlgemessenen gothischen Geschmackes. — Was die Zeit der Ausführung dieses Bautheiles anbetrifft, so halte ich dafür, dass auch er noch dem dreizehnten Jahrhundert, doch der späteren Zeit desselben, angehört. Dies ergiebt sich aus der grösseren Reinheit und Einfalt, selbst Strenge der Formenbildung, verbunden mit dem lebenvollen Organismus, der hier im Gegensatz gegen die Werke des vierzehnten Jahrhunderts hervortritt, und der in verwandter Weise überall bei den wirklich gothischen Gebäuden des dreizehnten Jahrhunderts sichtbar wird. Ich glaube selbst, dass zwischen der Aufführung der älteren Theile der Domkirche und der des Schiffes nicht eben ein sehr bedeutender Zeitabschnitt verflossen sei, und dass diese somit als eine wirkliche Fortsetzung des Baues betrachtet werden müssen. Für dies nicht allzu entfernte Verhältniss giebt schon die übereinstimmende Bildung des Gewölbes (der Gewölbgurten) einen Beleg; mehr noch die vortrefflichen übereinstimmenden Gesammtverhältnisse, durch die in der That das ganze Innere der Domkirche den schönsten Eindruck hervorbringen würde, wäre dasselbe gegenwärtig nicht durch abgeschmackte Einbauten und sinnlose Bemalung auf eine widerwärtige Weise entstellt.

Doch ist auch bei den Schifftheilen einer späteren, ausserhalb sehr in die Augen fallenden Erneuung des Baues zu gedenken. Diese betrifft das südliche Seitenschiff. Im Inneren erkennt man hier eine Umänderung, sofern das Gewölbe desselben nicht, wie an den übrigen Theilen der Kirche, durch Kreuzgurte gebildet wird, sondern in der späteren Sternform erscheint. Im Aeusseren erhebt sich über dem Dachgesims dieses Seitenschiffes eine Giebelreihe, an der sich das dekorative Element des gothischen Backsteinbaues, durch bunte Zusammensetzung zierlicher, grossentheils glasirter Ornamente, im reichsten Maasse entwickelt. Jeder Giebel ist mit reichgebildeten Rosetten, die sich reliefartig auf die Mauerfläche auflegen, geschmückt. Vor dem unteren Theile der Giebel, auf der Schräge des Gesimses stehend, treten freie kleine Tabernakel-Architekturen vor. Gesondert werden diese Giebel durch je zwei fein gestaltete Thürmchen, die wiederum durch schmalere, durchbrochen gearbeitete Giebelchen verbunden sind. Alles Detail des ausgebildeten gothischen Freibaues, wie derselbe in den westlichen Ländern erscheint, zeigt sich an diesem kleinen Prachtstücke nachgeahmt, obgleich Einzelnes hier und da gegen die Einwirkungen der nahen nordischen See nicht Stand gehalten hat; Spitzen und Ecken

steigen frei und selbständig empor, Blumen laufen überall an den Giebelgesimsen hinauf und bekrönen ihre Spitzen, sowie die Spitzen der Thürmchen. Gleichwohl gewährt das Ganze keinen künstlerisch reinen Eindruck; die Zusammensetzung der Formen ist mehr oder weniger willkürlich, die Uebergänge sind oft mangelhaft, der lebendige, klare Organismus, der im Inneren der Kirche so wohlthuend wirkte, fehlt grossentheils. Unbedenklich ist diese Dekoration, was die Zeit ihrer Ausführung anbetrifft, den ähnlichen Arbeiten zuzuzählen, die etwa in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, besonders aber im funfzehnten erscheinen, und bildet mit ihnen einen charakteristischen Beleg für die Gesammtrichtung dieser späteren Zeit.

Der Thurm der Domkirche ist ganz unbedeutend. Er springt an ihrer westlichen Wand in der Breite des Mittelschiffes vor und hatte früher, wie sich aus vorhandenen Mauerresten ergiebt, eine quadrate Grundfläche. Gegenwärtig hat er nur die Tiefe eines halben Quadrats und schliesst, nah über dem Dach der Kirche, mit einer stumpfen Spitze [1]).

Endlich ist noch der, auf der Nordseite belegene Kreuzgang zu erwähnen. Er ist gegenwärtig zum Theil abgerissen, zum Theil verbaut, doch sind noch Reste des Stabwerkes, mit welchem seine nach dem Hofe zugekehrten Oeffnungen ausgesetzt waren, vorhanden (48.). Dasselbe ist, wenn im Detail auch einfach geformt (49.) doch auf eine geschmackvolle Weise im Style der spätgothischen Kunst zusammengesetzt und bildet nach oberhalb eine durchbrochene Rosette. Der Styl scheint mehr dem vierzehnten als dem funfzehnten Jahrhundert zu entsprechen.



Ein Paar Kirchengebäude untergeordneten Ranges, beide in Vorpommern belegen, enthalten wiederum noch Elemente der byzantinischen Architektur, mit dem Spitzbogen des Uebergangsstyles wechselnd.

Das eine von diesen ist die Kirche von Loitz, die aus einem seltsam barbarischen Gemisch der Bauformen aller Jahrhunderte besteht. Sie hat ein breites Mittelschiff und sehr schmale Seitenschiffe. Aus dem, der Westseite vorgebauten Thurme führt eine niedrige byzantinische Thür, deren Gliederung einfach aus einigen Pfeilerecken besteht, in die Kirche. Der Kämpfer der Thürpfeiler hat die Form eines Wulstes. Dann folgen auf jeder Seite zwei sehr breite Pfeiler, die durch hohe, weite und schwere Spitzbögen von einfachster Form verbunden sind. (Das sehr zerstörte Kämpfergesims dieser Pfeiler scheint ebenfalls aus einem dicken Wulste bestanden zu haben.) An der Wand des südlichen Seitenschiffes bemerkt man kleine vermauerte byzantinische Fenster, die aber so niedrig stehen dass der Kämpfer jener Pfeiler noch um Einiges höher liegt, dass es mithin zweifelhaft bleibt, ob diese Fenster mit der Anlage jener Spitzbögen

[1]) Bei der neuerlich erfolgten Restauration des Domes ist derselbe zugleich mit einem neuen, schlank aufsteigenden Thurmbau versehen.

gleichzeitig sind, auch wenn man (was anderweitig öfters vorkommt) annehmen wollte, dass unter den letzteren ursprünglich noch eine doppelte Pfeiler- und Bogenstellung angebracht war. An derselben südlichen Wand befindet sich zugleich ein kleines einfach gebildetes Portal im Spitzbogen, letzterer wiederum auf einem Kämpferwulst ruhend. Ueber der genannten Pfeilerstellung ist das Mittelschiff mit einem spätgothischen Sterngewölbe überspannt; was von ihr aber nach dem Altare zu liegt, ist in verschiedenartigen Formen der modernen Bauperiode ausgeführt. Es scheint, dass die (gegenwärtig mit Kalk beworfenen) Mauern der Kirche ganz aus Feldsteinen (Granit oder dergleichen) bestehen; die Einfassung der Thüren ist aus grossen Ziegeln gebildet.

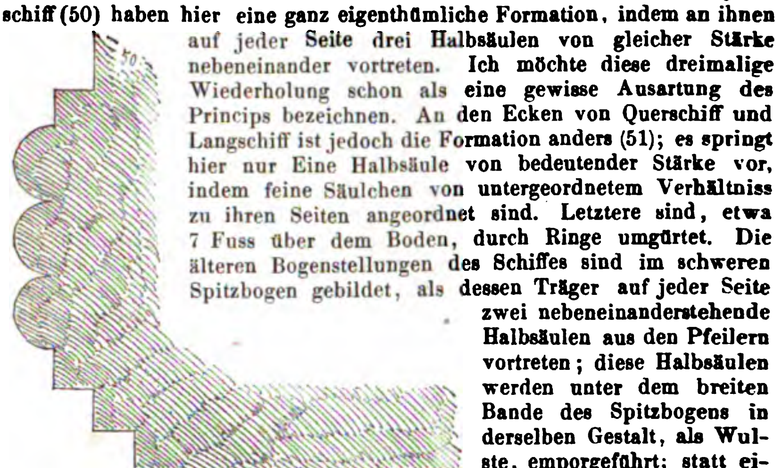
Die zweite dieser Kirchen ist die des Dorfes Tribohm, unfern der Recknitz, auf der Strasse zwischen Dammgarten und Tribsees belegen. Sie ist ganz aus Feldsteinen erbaut und von höchst einfacher Anlage. Das Schiff (natürlich ohne Pfeilerstellung) ist länglich viereckig, der Altarraum schmaler und ebenfalls von viereckiger Form (ohne Nische); beide werden durch einen schweren einfachen Spitzbogen von einander gesondert. Die Thüren sind ebenfalls im einfachen Spitzbogen, mit mehreckiger Gliederung, gebildet; die sehr schmalen Fenster sind durch Halbkreisbögen überdeckt. Je drei Fenster finden sich an den Wänden des Schiffes, je eins an den Seitenwänden des Altarraumes (eins der letzteren ist später erweitert), zwei an der östlichen Wand und zwischen diesen ein kleines Rundfenster. Die Einfassungen von Thüren und Fenstern bestehen hier nicht aus Ziegelstein. — Es ist leicht möglich, dass noch mehrere Dorfkirchen dieser Art vorhanden sind.

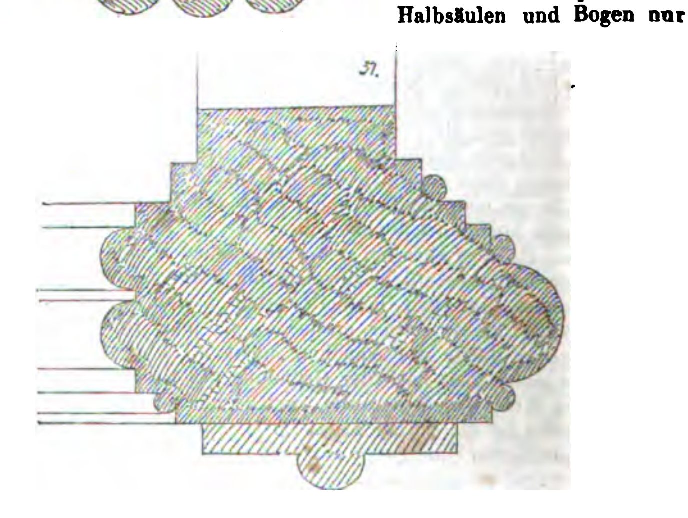
In einer Weise des Uebergangsstyles, welche dem Chore und Querschiffe des Domes von Cammin verwandt ist, erscheinen die älteren Theile unter den Resten der Kirche von Kloster Eldena bei Greifswald. Gestiftet wurde dies Kloster durch den Gründer der Kirche von Bergen, Fürst Jaromar I., in den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts, etwa zwischen 1200 und 1207. (Nach Steinbrück's Angabe[1]) ist es wahrscheinlich, dass die Stiftung noch vor 1203 falle.) Die ersten Mönche des Klosters kamen, ebenso wie die Nonnen zu Bergen, aus Dänemark, so dass auch in diesem Fall die Culturverbindung mit letzterem Lande ausgesprochen ist. Es scheint, dass man sich diesen Umständen gemäss, die Kirche von Eldena, falls sie ursprünglich nicht etwa von Holz gebaut war, in ähnlichen Formen aufgeführt denken muss, wie die älteren Theile der Kirche von Bergen. Da dies aber bei den vorhandenen Resten nicht der Fall ist, da im Gegentheil wesentlich abweichende Formen erscheinen und — soweit wenigstens die alten Bautheile erhalten sind — von speziell byzantinischer Weise nichts weiter erscheint, als jener rundbogige Fries unter dem Dache, so dürfte die Annahme nicht allzu gewagt sein, dass die Kirche erst einige Zeit nach der Gründung des Klosters in derjenigen bedeutsameren Weise angelegt wurde, welche uns aus ihren Resten entgegentritt. — Leider ist die Kirche gegenwärtig eine Ruine, und erst in neuerer Zeit dem gänzlichen Untergange entzogen worden. Rasenflächen und grünes

[1]) Geschichte der Klöster in Pommern, S. 75.

Gebüsch breiten sich neben den ehrwürdigen rothen Bautrümmern hin und bilden mit ihnen ein Ganzes, in dem sich Ernst und heiteres Naturleben auf anziehende Weise mischt, das aber mehr malerischen Reiz als Gegenstände für die historische Forschung darzubieten scheint. Doch sind auch noch für die letztere sehr interessante und belohnende Einzelheiten übrig geblieben.

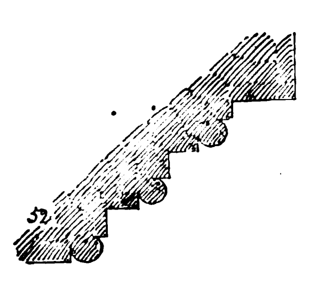
Die Gesammtanlage der Kirche war wiederum den bisher besprochenen Hauptkirchen gleich. Zu den älteren Resten gehören die, noch immer nicht unansehnlichen Ueberbleibsel des Querschiffes, die daran anstossenden Pfeilerpaare zu den Seiten des Mittelschiffes und das Wenige, was vom Chore vorhanden ist. Die Pfeiler an den Ecken von Chor und Querschiff (50) haben hier eine ganz eigenthümliche Formation, indem an ihnen auf jeder Seite drei Halbsäulen von gleicher Stärke nebeneinander vortreten. Ich möchte diese dreimalige Wiederholung schon als eine gewisse Ausartung des Princips bezeichnen. An den Ecken von Querschiff und Langschiff ist jedoch die Formation anders (51); es springt hier nur Eine Halbsäule von bedeutender Stärke vor, indem feine Säulchen von untergeordnetem Verhältniss zu ihren Seiten angeordnet sind. Letztere sind, etwa 7 Fuss über dem Boden, durch Ringe umgürtet. Die älteren Bogenstellungen des Schiffes sind im schweren Spitzbogen gebildet, als dessen Träger auf jeder Seite zwei nebeneinanderstehende Halbsäulen aus den Pfeilern vortreten; diese Halbsäulen werden unter dem breiten Bande des Spitzbogens in derselben Gestalt, als Wulste, emporgeführt; statt eines besonderen Kapitäls sind Halbsäulen und Bogen nur





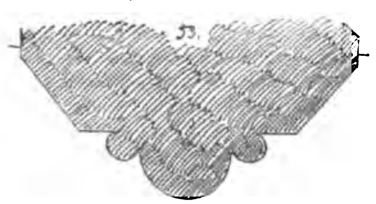
durch ein einfaches Glied in der Form eines Rundstabes gesondert. Die an den Wänden des Querschiffes erhaltenen Fenster sind ebenfalls in dem Spitzbogen des Uebergangsstyles überwölbt und durch Säulchen umfasst. Oberwärts an den Aussenmauern des Querschiffes, wo diese bis zu der Dachhöhe erhalten sind, sieht man jenen rundbogigen Fries, der auch am Giebelgesimse emporläuft. Die Neigung des Giebels ist steiler, als sie bei byzantinischen Gebäuden gefunden wird.

Im Schiff sind, ausser jenen älteren Bogenstellungen, noch die Reste achteckiger Pfeiler erhalten, welche das Mittelschiff von dem nördlichen Seitenschiff trennten. Offenbar gehören sie einer beträchtlich späteren Bauperiode an. (Wiederum in späterer Zeit sind sie durch Zwischenmauern verbunden.) Gleichzeitig mit diesen Pfeilern scheint die westliche Giebelwand des Mittelschiffes zu sein, die noch hoch emporragt und mit dem weiten Fensterbogen des grossen gothischen Fensters, das in ihr sich öffnet, den malerischen Eindruck der ganzen Ruine wesentlich verstärkt. Die Einfassung dieses Fensters (52) ist in einfacher, ausgebildet gothischer Weise gestaltet. Zur linken Seite des Fensters steigt ein Treppenthürmchen in die Höhe, das mit bunten Fensterblenden und Rosettenverzierungen von glasirten Ziegeln versehen ist; zur Rechten des Fensters steht ein Strebepfeiler, der eine ähnliche, doch minder reiche Decoration hat. Diese späteren Theile der Kirche scheinen gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts erbaut zu sein. —

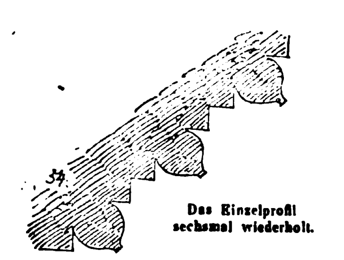


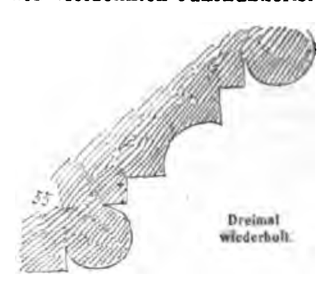
Vor der südlichen Wand des Querschiffes erstreckt sich sodann ein Theil des alten Klosterbaues, ebenfalls eine Ruine. Man sieht dort verschiedene Formen des Spitzbogens, zum Theil auch diejenige, die ebenfalls noch der früheren Entwickelungszeit angehören dürfte. —

Eine ähnliche Weise des Uebergangsstyles, wie an den älteren Theilen der Kirche von Eldena, zeigt sich ferner an der Kirche von **Lassan**, und zwar an dem Altarraume derselben, der die einfache Gestalt eines Vierecks hat. Von dem (späteren) Schiffe wird der Altarraum durch einen breiten und schweren Spitzbogen getrennt. An seiner östlichen Wand befinden sich drei schmale spitzbogige Fenster, welche an der inneren wie an der äusseren Seite mit Säulchen umfasst sind. Die Fenster stehen aber so nahe nebeneinander, dass sie durch stärkere Halbsäulen, die zwischen ihnen (zwischen den ebengenannten Säulchen eines und des andern Fensters) vortreten und die ihre Hauptbögen tragen, zu Einer Gruppe verbunden werden (53). An der Aussenseite läuft über ihnen ein rundbogiger Fries hin, und über diesem, im Giebel, sieht man Gruppen ähnlich gebildeter Fensterblenden. Diese ganze östliche Wand gewährt für das Auge einen wohlthuenden Eindruck. — Im Inneren hat der Altarraum eine später gothische Ueberwölbung. Das Schiff hat auf jeder Seite zwei einfache achteckige Pfeiler, die die Seitenschiffe

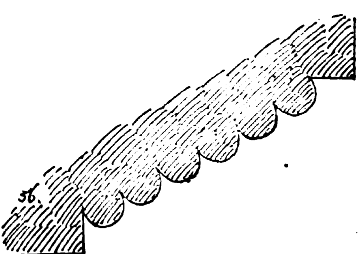


vom Hauptraume sondern. Es ist ungewölbt. Ueber der Westseite erhebt sich ein einfacher Thurm, dessen innere Halle, wie es bei den Gebäuden des vierzehnten Jahrhunderts sehr häufig ist, mit dem Schiff der Kirche in Verbindung steht. Die Details der Portale an Schiff und Thurm (54. und 55.) entsprechen ebenfalls den Formen des vierzehnten Jahrhunderts.





Auch an dem, gleichfalls viereckigen Altarraume der Kirche des Dorfes Reinberg, zwischen Greifswald und Stralsund, gewahrt man eine verwandte Formenbildung. Besonders eigenthümlich ist das an der Nordseite dieses Altarraumes befindliche Portal, das durch sechs nebeneinanderstehende kleine Halbsäulen gebildet wird (56.). Unter dem Dach des Altarraumes, als horizontale und neben der Dachschräge emporlaufende Giebelzierde, findet sich auch hier der rundbogige Fries. Die einfache Kirche selbst ist von roher spätgothischer Form. Neben ihr steht die bekannte uralte Linde, die mindestens gewiss nicht jünger ist als der Altarraum.



Endlich ist noch der Kirche des Dorfes Vilmnitz auf Rügen (unfern von Putbus) zu gedenken. Ein einfach gothisches Gebäude, und ausser einigen Monumenten im Inneren (von denen später) nur durch die malerische Lage auf der Anhöhe zwischen Bäumen ausgezeichnet, bewahrt auch sie an ihrem viereckigen Altarraume jenen rundbogigen Fries, der hier nicht minder die Reste einer frühen Anlage erkennen lässt.

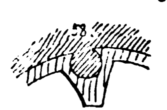
Einige aus Feldsteinen gebaute Kirchen, die der Anlage nach sehr einfach sind, haben bei ihren Ueberwölbungen die Form des dem Uebergangsstyle angehörigen Spitzbogens, während dasjenige Element, welches bei den zuletzt genannten Kirchen immer noch die bestimmte Nachwirkung byzantinischer Bauweise erkennen liess — der aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzte Fries — bei ihnen nicht mehr gefunden wird.

Zu diesen gehört zunächst die Nikolaikirche von Pasewalk. Sie hat vollständig die Form eines einfachen, fast gleichschenkligen Kreuzes, ursprünglich ohne Seitenschiffe und mit geradem Abschluss der Altarwand; vor der westlichen Wand erhebt sich der Thurm. Die Seitenflügel des Querschiffes werden von dem Hauptraume durch Schwibbögen in der

schweren Spitzbogenform abgesondert; in derselben Form sind die, übrigens nicht kleinen Fenster überwölbt, ebenso das aus ein Paar einfachen Pfeilerecken zusammengesetzte Portal des Thurmes. — In späterer Zeit ist aber mit dieser Kirche eine bedeutende Umwandlung vorgenommen. Im Inneren sind auf jeder Seite drei Pfeiler hineingesetzt und hiedurch schmale Seitenschiffe von dem Hauptraume abgesondert. Ueber diesen Pfeilern steigt sodann ein ganz eigenthümliches spätgothisches Fächergewölbe mit scharfen Graten (Gurte kann man sie nicht mehr nennen, da sie sich nicht als ein selbständiges architektonisches Glied gestalten), empor. Uebereinstimmend mit dieser späten Anlage sind dann auch die Giebel des Querschiffes und der Altarwand mit buntem, sich durchkreuzendem und durchschneidendem Blendendwerk verziert. Ohne Zweifel zu gleicher Zeit haben ferner die beiden Portale des Querschiffes (57) ihre spätgothische, ziemlich manierirt gebildete Gliederung erhalten. Endlich dürfte auch der Oberbau des Thurmes, der aus dem Viereck ins Achteck übergeht, derselben Umwandlung des Baues angehören. Soviel ich zu urtheilen im Stande bin, scheinen mir all diese Formen die letzten Aeusserungen des mittelalterlichen Formensinnes, d. h. die frühere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, zu bezeichnen [1]).

Vielfache Aehnlichkeit mit dem ebengenannten Gebäude hat die Nikolaikirche zu Greiffenhagen. Auch sie hat die vollständige Kreuzform mit gerader Altarwand und den Thurm der Westseite vorgebaut; nur lehnen sich hier an das erste Quadrat des Schiffes (vor dem Querschiff) noch schmale Seitenschiffe an, die bereits zu der ursprünglichen Anlage gehören. Bedeckt ist die Kirche mit einem der späteren Zeit angehörigen Sterngewölbe; doch sind die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes noch in der ursprünglichen schweren Form erhalten. Die Thür an der Nordseite des Querschiffes hat dieselbe Form, ebenso auch die grossen thürartigen Blenden, die, in sehr eigenthümlicher Anlage, am Unterbau des Thurmes angebracht sind. Sonst ist freilich auch an dieser Kirche viel verändert und umgebaut, so dass sie einen

[1]) Mir ist später mitgetheilt worden, dass jene Umwandlung der Nikolaikirche zu Pasewalk im Wesentlichen nicht der spätmittelalterlichen Zeit, sondern einer modernen Restauration, etwa vom J. 1825, angehöre. Ob überhaupt und wie weit dies der Fall, bin ich gegenwärtig nachzuweisen ausser Stande. In Betreff der Gewölbgurte oder Rippen bemerkt mein Freund von Quast, dass deren auffällige Form lediglich durch dicken Kalküberzug bei der genannten modernen Restauration hervorgebracht und dass unter diesem Ueberzuge noch ihre ursprüngliche Gestalt in Form eines Rundstabes vorhanden sei, dem nebenstehenden Doppelprofil (58.) entsprechend.



ziemlich wüsten Eindruck gewährt. Die Fenster namentlich, die eine rohgothische Formation haben, gehören späteren Umänderungen an. — Der Thurm steigt einfach viereckig in die Höhe, hat oberwärts einen offenen Umgang, und über diesem, zurücktretend, eine gemauerte achteckige Spitze.

Ferner gehört hieher die Kirche von Bahn, deren Anlage jedoch abweichend ist. Sie hat kein Querschiff. An den viereckigen Altarraum stösst unmittelbar das Schiff, dem sich zu den Seiten Nebenschiffe anschliessen. Letztere werden von jenem durch eine Pfeilerstellung von je zwei rohen viereckigen Pfeilern mit entsprechenden schweren Spitzbögen gesondert. Mittel- und Seitenschiffe waren auf gleiche Höhe berechnet und in Verbindung mit ihnen die Halle des Thurmes auf der Westseite angelegt. Auch soll die Kirche früher ein schönes, mit Malereien geschmücktes Gewölbe gehabt haben. Dies fehlt jetzt, und die Decke der Seitenschiffe ist beträchtlich niedriger angelegt. Im Altarraum sieht man hohe, schmale Fenster von alter Form; die Thüren, besonders die aus mehreren Pfeilerecken gebildete Thurmthür, haben ebenfalls den frühen Spitzbogen; die Fenster der Seitenschiffe haben rohe spätgothische Form. Ueberhaupt ist das ganze Gebäude von roher, unerfreulicher Erscheinung und wird, wenn es auch durch Brände sehr gelitten hat[1]), ohne Zweifel auch früher nicht eben von sonderlicher Bedeutung gewesen sein.

Auch einige, aus Feldstein gebaute Kirchen in der Gegend von Greiffenhagen und Bahn, die nur aus einem einfach oblongen Raum bestehen, gehören in diese Kategorie, so namentlich die Kirche von Fiddichow. Das Thurmportal dieser Kirche und zwei Portale auf der Südseite zeigen die Form des frühen Spitzbogens. Die Fenster sind in moderner Zeit erneut. Die Kirche hat nur eine flache Decke. — Dann mehrere Dorfkirchen, unter denen mir besonders die von Lindow, eine Meile östlich von Fiddichow, bemerkenswerth schien. Diese Kirche war vor einem Jahr ausgebrannt, doch standen die Mauern noch, und die hohen und schmalen Fenster der Seitenwände liessen dieselbe alte Formation erkennen. —

Endlich sind, zum Schlusse des gesammten Abschnittes, noch ein Paar Kirchen zu erwähnen, die aber beide ebenfalls keine sonderliche Bedeutung haben. Die eine ist die Kirche von Sagard auf Rügen. An ihr ist entsetzlich viel durcheinander gebaut, verbaut und verschmiert, dass es kaum möglich sein dürfte, aus ihrer gegenwärtigen Erscheinung die Geschichte ihres Baues zu entwickeln. Bogenstellungen von kurzen viereckigen Pfeilern, die durch schwere massige Spitzbögen verbunden werden, trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen. Aber, was höchst befremdend ist, die Bögen auf der Südseite sind höher, als die auf der Nordseite. Das Mittelschiff ist ursprünglich jedenfalls hoch gewesen, davon sieht man noch deutliche Spuren; später ist dasselbe mit einem niedrigeren gothischen Kreuzgewölbe überspannt worden. Das südliche Seitenschiff ist so hoch wie das Mittelschiff, das nördliche ist niedriger. Der (ungewölbte) Chor gehört zur ursprünglichen Anlage; dann sieht man an ihm rohe Gothicismen aus späterer Zeit. Auch am Unterbau des Thurmes sieht man die Form des frühen Spitzbogens; der einfache, schwere Oberbau ist später. Am Aeusseren der Kirche findet man nur rohe spätgothische Formen.

[1]) Brüggemann: Beschreibung des K. Pr. Herzogth. Vor- und Hinter-Pommern, II, S. 64.

Die Kirche von Dammgarten erscheint ebenfalls meist roh und mehrfach verbaut. Ihre Anlage ist einfach; sie besteht nur aus einem oblongen Schiffe ohne Pfeilerstellungen und aus einem quadraten Altarraume, beides gegenwärtig ohne Ueberwölbung. An den vier Seiten des Altarraumes treten vier grosse, starke Spitzbögen in jener frühen Form hervor; zwischen ihnen sind an den drei Wandseiten die Mauern eingesetzt, so dass es fast den Anschein gewinnt, als ob hier die Ueberreste der Durchschneidung von Quer- und Langschiff eines grösseren Kirchengebäudes vorhanden seien; auch finden sich in den Ecken zwischen diesen Bögen die Ansätze eines früher vorhanden gewesenen Gewölbes. Im Aeusseren des Altarraumes sieht man jedoch nur Eine ursprüngliche, gleichmässige alte Wandfläche. Was hier an alter Fenstereinfassung sichtbar wird, hat ebenfalls frühe Form. Das Schiff ist roh gothisch und ohne Bedeutung; doch macht sich unter dem Dach desselben ein Fries (59.) bemerklich, der dem an dem nördlichen Flügel der Domkirche von Cammin ähnlich ist.

59.

Wir haben bisher die kirchlichen Gebäude Pommerns betrachtet, an denen die Elemente derjenigen architektonischen Systeme, welche dem reinen gothischen Baustyl vorangehen, sichtbar wurden. Da die Gebäude aber, was ihre einzelnen Theile betrifft, aus mannigfach verschiedenen Bauperioden herrührten, so war es, ohne bedeutende Verwirrung in die Darstellung zu bringen, nicht wohl möglich, sie genau nach den einzelnen Entwickelungsstadien, somit in der chronologischen Folge der einzelnen Theile, zu ordnen. Eine solche Anordnung jedoch ist nöthig, wenn man den Entwickelungsgang genauer beobachten und zu einer ungefähren Zeitbestimmung gelangen will. Die folgende Uebersicht möge zu einer bestimmteren Anschauung dieser Verhältnisse dienen. Ich bemerke dabei nur, dass die Gründe für die Stellung, die hier jedem Einzelnen gegeben ist, in dem Vorigen enthalten sind; dass die hinzugefügten Jahrbestimmungen eben nur als ungefähre gelten sollen; dass in der Wirklichkeit leicht kleine Abweichungen stattgefunden haben mögen, indem es sehr wohl denkbar ist, dass an dem einen Orte die Schritte der Entwickelung schneller vor sich gegangen sind, als an dem andern, — dass aber gleichwohl in dem allgemeinen Entwickelungsgange solche Stadien, somit auch eine, den letzteren entsprechende Zeitfolge, mit einer gewissen Nothwendigkeit bedingt sind.

12. Jahrh. Nordportal der Domkirche von Cammin.

Um 1190. Die älteren Theile der Kirche von Bergen, als fester Ausgangspunkt für diese chronologischen Bestimmungen.
Der Altarraum der Kirche von Altenkirchen.

Um 1200. Das Querschiff und die zunächst anstossenden Theile der Kirche von Colbatz.

Um 1210. Die älteren Theile am Chor und Querschiff der Domkirche von Cammin (mit Ausschluss des vorgenannten Portales).
Die alten Theile der Kirche von Loitz.
Die Kirche von Tribohm.

Um 1220. Die späteren Theile am Chor und Querschiff der Domkirche von Cammin.

Um 1230. Die älteren Theile der Kirche von Eldena.

Die älteren Theile der Kirchen von Lassan, Reinberg. Vilmnitz.

Um 1240. Die Hauptheile des Schiffes der Kirche von Colbatz.

Die Nikolaikirchen von Pasewalk und Greiffenhagen in ihrer ursprünglichen Anlage. Die Kirchen von Bahn, Fiddichow, Lindow. Das Schiff der Kirche von Altenkirchen. Die älteren Theile der Kirchen von Sagard und Dammgarten.

Um 1250. Die oberen Theile an der Südwand des Schiffes der Kirche von Colbatz, vielleicht auch deren westliche Giebelwand.

Es ist möglich, dass in dieser Uebersicht die Zeitabschnitte etwas zu kurz angenommen sind, dass somit (auch abgesehen von den oben berührten Schwankungen) die zuletzt genannten Gebäude und Bautheile schon mehr in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hinabreichen. Das Umgekehrte aber ist auf keine Weise wahrscheinlich. Wir werden somit, da uns an den zuletztgenannten Theilen der Kirche von Colbatz die ersten Elemente des eigentlichen, rein gothischen Baustyles — hier aber noch immer in grosser Strenge — entgegentreten, die Gebäude, welche das Gepräge der vollkommenen Ausbildung des gothischen Baustyles in dem ersten Stadium seiner Entwickelung an sich tragen, in keine frühere Zeit als in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts und spätestens etwa in den Beginn des folgenden setzen können [1]). In eine spätere Zeit dürfen wir sie nicht hinabrücken, da schon mit den ersten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts sich andre Motive der Entwickelung des gothischen Baustyles über ganz Pommern verbreiten. Zu diesen Bauwerken gehört.

[1]) Was sich hier durch unabhängige Betrachtung und Vergleichung der pommerschen Gebäude unter einander herausstellt, stimmt vollkommen mit dem überein, was anderweitig über die Entwickelung des gothischen Baustyles in deutschen Landen fesssteht. Soweit wir sichere Beispiele haben, beginnt diese selbständige Entwickelung fast überall erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Als eins der sichersten Beispiele ist namentlich, soviel mir bekannt, der Chor der Kirche von Schulpforte anzuführen, welcher, zu Folge einer, an seinem Unterbau befindlichen Inschrift, im Jahr 1251 gegründet und urkundlich (ohne Zweifel mit Einschluss des im Schiff erfolgten Umbaues) im J. 1268 eingeweiht wurde. Dieser Chor aber trägt durchaus das Gepräge der ersten Entwickelung des gothischen Styles, sogar noch mit gewissen Reminiscenzen an den Uebergangsstyl. Vergl. Dr. L. Puttrich: Schulpforte, seine Kirche und sonstigen Alterthümer; — und meine Aufsätze im Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1834, No. 20, oben, S. 173) und in den Hallischen Jahrbüchern, 1839, No. 68 (in Bd. II. der Kl. Schriften). — (Vgl. ferner den vortrefflichen Aufsatz von v. Quast „Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg, mit besonderer Rücksicht auf die Klosterkirche zu Jerichow", im deutschen Kunstblatt, 1850, No. 29—31. Hierin werden auch einige der oben aufgeführten Kirchen, namentlich die von Colbatz, besprochen. Wenn v. Quast die Daten etwas weiter hinabrückt, so habe ich im Allgemeinen um so weniger etwas dagegen, als im Obigen auch schon von mir ein mögliches Erforderniss der Art angenommen, sowie zugleich auf die nicht unbedingte Gleichartigkeit des Fortschreitens der Entwickelung hingedeutet war.)

unter den bisher besprochenen, das Schiff der Domkirche von Cammin; einige andre Kirchen, zu denen wir uns im Folgenden wenden, reihen sich ihr an.

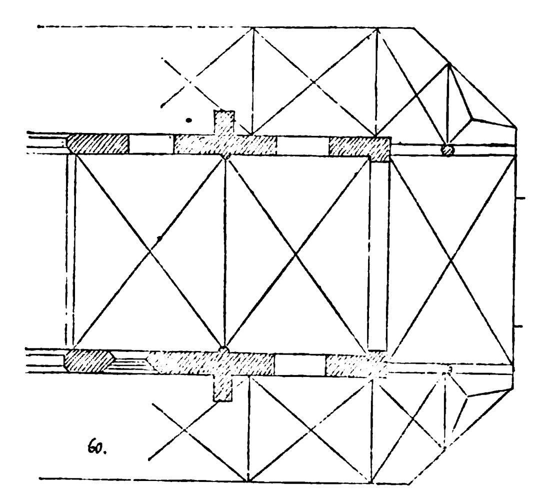
Diejenigen Bautheile der bisher besprochenen Gebäude, die in das vierzehnte, funfzehnte oder sechzehnte Jahrhundert fallen, werden sich, sofern sie überhaupt nähere Beachtung verdienen, später an passender Stelle aufs Neue einreihen lassen.

---

2. Gothischer Styl der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

Die kirchlichen Gebäude, die, nebst dem Schiff der Domkirche von Cammin, in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts fallen, tragen, wie bemerkt, das vollständige Gepräge des gothischen Baustyles: in der Anwendung der Strebepfeiler, in dem mit diesen und mit der ganzen Gewölbeinrichtung übereinstimmenden, eckig gebrochenen Schluss der Altarnische (falls nicht statt deren ausnahmsweise eine gerade Wand erscheint), in der Einführung grosser weiter Fensteröffnungen und in der gesammten Formation der architektonischen Details. Zugleich findet sich bei diesen Kirchen zuerst eine eigenthümliche Ausdehnung der räumlichen Dimension, indem die Seitenschiffe gleiche Höhe mit dem Mittelschiff gewinnen. Es sind vorzugsweise städtische Kirchen, die uns jetzt in dieser Weise entgegentreten, während die bedeutenderen der bisher betrachteten Gebäude, als Kloster- oder Stiftskirchen, vorzugsweise der Geistlichkeit angehörten und die städtischen Kirchen durchweg so wenig durch räumliche Ausdehnung wie durch architektonische Ausbildung sich auszeichneten. Der Grund dieser Erscheinung liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen klar ausgesprochen. Denn da die Gründung deutscher Gemeinwesen in Pommern (durch die eben Pommern auf's Neue zu einem deutschen Lande und der Entwickelung germanischer Cultur theilhaftig gemacht wurde) erst mit der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts beginnt, da sie erst im weiteren Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts sich festsetzen und eigenthümlich ausbilden konnten, so ist es natürlich, dass sie nicht eben früher als in der späteren Hälfte dieses Jahrhunderts das Bedürfniss empfanden und die Mittel zur Hand hatten, ihren Städten durch emporragende Kirchenbauten dasjenige Gepräge der Würde zu geben, nach welchem der edle Sinn des mittelalterlichen Bürgerthums fort und fort strebte. Ja, es würde auffallend sein, in dieser Zeit schon so grossartigen Gebäuden, wie z. B. der Marienkirche von Pasewalk (vergl. unten) zu begegnen, wüssten wir nicht, wie schnell und mächtig die pommerschen Städte sich, nachdem sie einmal eine feste Stellung gewonnen, zu ihrer Entwickelung emporgerungen haben.

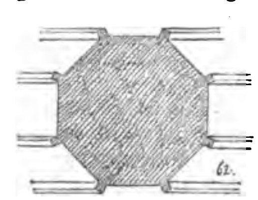
Zunächst dürfte unter den Gebäuden dieser Zeit die Marienkirche von Anclam in Betracht kommen, oder vielmehr die in ihr vorhandenen älteren Theile, indem die grössere Masse des Baues, wie dieser gegenwärtig erscheint, auch hier wiederum späteren Zeiten angehört. Die Kirche ist ein



grosses, weites Gebäude, Mittelschiff und Seitenschiffe gleich hoch. Es zerfällt in zwei Haupttheile, indem die westliche Hälfte durch Pfeilerstellungen von fünf achteckigen Pfeilern auf jeder Seite gebildet wird, während in der östlichen Hälfte ungleich breitere Pfeiler zur Scheidung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen angeordnet sind (60.). Diese östlichen Pfeilerstellungen erscheinen eigentlich nur als durchbrochene Wände, und sie sind es in der That. Sie bildeten ursprünglich die Seitenwände der Kirche. Noch treten an ihren Aussenflächen (die jetzt den Seitenschiffen zugekehrt sind) Strebepfeiler hervor; noch sieht man an ihren inneren Seiten die Ansätze eines weitgesprengten spitzbogigen Gewölbes, welche den Formen einer früheren Zeit entsprechen, während die Gewölbe, die sich gegenwärtig über diesem Bautheile hinziehen, mit den übrigen Theilen der Kirche übereinstimmen; noch ist selbst das Portal dieses alten Baurestes, welches gegenwärtig in das südliche Seitenschiff führt, erhalten. Die Gliederung dieses Portals (61.) ist besonders charakteristisch für die erste schöne Entwickelungszeit des gothischen Baustyles; sieben Halbsäulchen, durch tiefe Einkehlungen von einander gesondert, springen an seinen Seitenwänden hervor und tragen den ähnlich reich gebildeten Spitzbogen; sie haben eigenthümliche Kapitälchen, die aber so verschmiert und verdorben sind, dass ihre Formation nicht mehr deutlich zu erkennen war.



Auch sonst scheinen die Einzelheiten dieses alten Bautheiles in ähnlich feiner Weise gebildet gewesen zu sein. — Die ostwärts vorhanden gewesene Verbindung dieser Wände, deren Ansätze man noch sieht, ist weggebrochen und das Kirchenschiff auch hier noch weiter geführt, indem auf jeder Seite noch eine Rundsäule gesetzt ist. Dann folgt der gerade Abschluss des Altarraumes, in dessen Fläche sich ein grosses Fenster öffnet. Für den Eindruck des Aeusseren ist aber hier der im Gothischen gewöhnliche dreiseitige Abschluss insofern angedeutet, als man die Seitenschiffe schräg abgeschnitten hat. Die Pfeiler im westlichen Theil der Kirche (62.) sind



von einfacher Form, doch springen auf ihren acht Ecken eckige Stäbchen vor, welche bis zum Ansatze der Schwibbögen, die die Pfeilerstellungen in der Flucht des Kirchenschiffes verbinden, emporlaufen; ganz in derselben Weise sind auch diese Schwibbögen gebildet. An den schrägen Flächen der letztern sieht man die Spuren gemalter gothischer Rosetten; auch an den Pfeilern scheinen Farbenspuren durch die weisse Tünche vorzuschimmern. Eigenthümlich ist es, dass an der Südseite die Strebepfeiler nach dem Inneren der Kirche vortreten und somit kapellenartige Räume zwischen sich einschliessen, während an der Nordseite die Strebepfeiler frei nach Aussen hinaustreten. All diese späteren Theile der Kirche, somit den gesammten mit ihr vorgenommenen Umbau, dürfte man am besten, wie es scheint, der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zuschreiben. — Noch jünger erscheint der Thurm der Kirche. Dieser erhebt sich, in einfach viereckiger Gestalt, in mehreren Geschossen rohe Fensterblenden enthaltend, vor dem südlichen Theile der Westwand; ihm entsprechend sollte ein zweiter Thurm auf der Nordseite, wo jetzt rohe kapellenartige Vorbauten aus der spätesten Zeit des Mittelalters stehen, aufgeführt werden. (Oder ist ein solcher zweiter Thurm vielleicht wirklich vorhanden gewesen und früh zerstört worden?) Interessant ist es übrigens, dass auch die Giebel über den vier Wänden des Thurmes erhalten sind, über denen sodann sich eine schlanke Spitze erhebt.

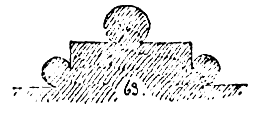
Ein sehr zierliches Portal, dem an den alten Bautheilen der Marienkirche von Anclam entsprechend, somit gewiss aus derselben Periode, bemerkte ich an der Kirche des Dorfes Hohen-Mocker, zwischen Demmin und Treptow a. d. T. belegen. Das Aeussere dieser Kirche erschien gothisch modernisirt. —

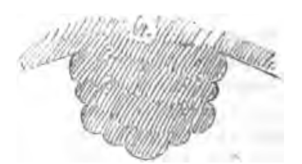
Als ein vollständig erhaltenes Kirchengebäude aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts dürfte die Katharinen-Klosterkirche in Stralsund zu betrachten sein. Doch kann ich über sie nur allgemeine Andeutungen geben, indem ihre Untersuchung durch ihre gegenwärtige Bestimmung — sie dient als Arsenal und ist im Innern verbaut — sehr erschwert wird. Das Mittelschiff wird von den gleich hohen Seitenschiffen durch Pfeilerstellungen von je 7, theils runden, theils achteckigen Pfeilern getrennt. Der Chor verlängert sich in der Breite des Mittelschiffes und hat einen mehreckigen Schluss. An den Halbsäulchen, die im Chore als die Träger der Gewölbgurten emporlaufen, bemerkte ich gothische Blätterkapitäle, die in den pommerschen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts nicht weiter vorkommen, wie auch die Rundform der Pfeiler im Langschiff hier nur dem dreizehnten Jahrhundert eigenthümlich zu sein scheint. Eine alte Nachricht bestimmt für den Anfang des Baues dieser Kirche das Jahr 1251, für ihre Vollendung und den Beginn des Gottesdienstes in ihr das Jahr 1317 [1]). — Die neben der Kirche belegenen Klostergebäude gehören einer späteren Zeit an. Sie bestehen aus einer Reihe heiterer Räume, die

[1]) Nachrichten über die Stralsundischen Kirchen. (Aus einem alten Manuscript unter den Charisianis auf der hiesigen Rathsbibliothek.) Mitgetheilt in der Sundine, 1835, Nro. 92, S. 367. — Ein Grundriss der Kirche, nebst dem der anstossenden Klostergebäude, findet sich in dem „Ersten Beitrage zur Geschichte des Stralsunder Gymnasiums"; doch ist zu bemerken, dass dort die sämmtlichen Pfeiler der Kirche fälschlich in runder Form und, nicht minder unrichtig, der Chorschluss in seiner Hauptform als Halbkreis erscheinen.

sich, sehr wohlgeordnet, um zwei Höfe gruppiren. Es sind grössere und kleinere Säle, Zimmer und Corridore, theils mit Kreuzgewölben, theils mit sehr zierlichen Sterngewölben überspannt, die in den grössern Räumen von einzeln oder in Reihen gestellten schlanken Säulen getragen werden. Letztere haben eine achteckige Gestalt und sind aus grauem Kalkstein (sogenanntem schwedischem Stein) gebildet. Ihre Kapitäle und Basen gehen in einer kelchartigen Form, durch schräge Abschnitte auf den Ecken, aus dem Achteck in die viereckige Deck- und Fussplatte über. Sämmtliche Räume dürften der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, oder, was mir noch wahrscheinlicher ist, dem funfzehnten Jahrhundert angehören. Sie sind gegenwärtig dem Gymnasium, zum Theil auch dem städtischen Waisenhause überwiesen und fast sämmtlich wohl erhalten. Nur der eine der zierlichsten Säle ist durch eine Mauer in zwei Theile (gegenwärtig die Classen Prima und Sekunda des Gymnasiums enthaltend) getrennt; und nur der grösste durch zwei Reihen von Säulen ausgefüllte Saal ist für die Zwecke des Waisenhauses verbaut. —

Der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts gehört ferner die Jakobikirche zu Greifswald an. Ihre Anlage ist der der vorgenannten Kirche ähnlich. Hier sind es je 4 runde (nicht mit achteckigen wechselnde) Pfeiler, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff sondern, und dem letzteren ist auf der Westseite ein viereckiger Thurm vorgebaut. Den Pfeilern des Schiffes, die mit einfachen Deckgesimsen versehen sind, correspondiren die an den Seitenwänden vortretenden Gurtträger des Gewölbes (63.), die aus schmalen Pilastern mit Halbsäulchen an der Vorderfläche und auf den





Ecken bestehen; die Gurtträger im Chor (64.) bestehen aus einem dickeren Bündel stärkerer und schwächerer Halbsäulchen. Diese Formen, namentlich die der Gurtträger des Schiffes, entsprechen wiederum der ersten Ausbildung des gothischen Styles. Die Gewölbe der Kirche rühren aus späterer Zeit her, wie sich deutlich insbesondere daraus ergiebt, dass an jenen Gurtträgern des Schiffes die drei Hauptsäulchen (deren jede auf einen der drei Gurte des Kreuzgewölbes berechnet ist) etwas unter dem Ansatz des Gewölbes abbrechen und dass dessen Gurte sodann einzig von dem Pilaster getragen werden. Doch ist eine Besonderheit in der Einrichtung des Gewölbes ohne Zweifel der ursprünglichen Anlage zuzuschreiben. Während nämlich im Allgemeinen bei Kirchen, deren Seitenschiffe dem Mittelschiff an Höhe gleich sind, durchgehend aber bei denen des vierzehnten Jahrhunderts, starke in der Regel reich gegliederte Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler (in der Flucht des Langschiffes) geschlagen sind, so ist dies hier nicht der Fall; die Pfeiler werden auch in dieser Richtung nur durch Gurte verbunden, welche den übrigen Kreuzgurten des Gewölbes ganz entsprechend sind. Unbedenklich würden aber, wären solche Schwibbögen bei der ersten Anlage der Kirche aufgeführt worden, sich diese oder wenigstens einzelne von ihnen erhalten haben, wie es sonst überall, selbst bei Kirchen, über die eine mehrfache Zerstörung des Gewölbes hingegangen,

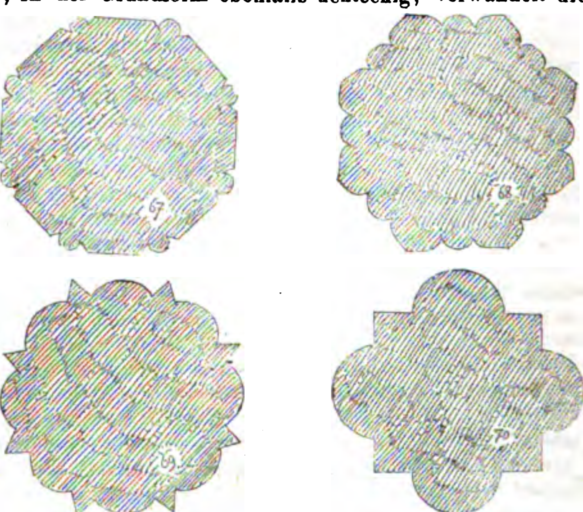
der Fall ist. Es scheint, dass man demnach auch diese Einrichtung als ein Zeugniss für die in Anspruch genommene Bauperiode (in der eine Uebereinstimmung in der Bauanlage der Kirchen sich noch nicht ausgebildet haben konnte) zu betrachten hat. Ich weiss leider nicht, ob dieselbe Einrichtung sich nicht vielleicht auch an der Katharinenkirche von Stralsund zeigt. — Der Thurm der Kirche steigt in einfach viereckiger Masse empor, in mehreren Geschossen, die mit ziemlich einfach gebildeten Fensterblenden versehen sind. Doch zeigt sich an ihm schon ein besonderer Schmuck, sofern die Abtheilungen der Geschosse aus breiten Streifen schwarzglasirter Steine, reich zusammengesetzte Rosettenformen bildend, bestehen. Eigenthümlich und wiederum charakteristisch für das dreizehnte Jahrhundert ist das Portal des Thurmes. Die Seitenwände und der Bogen desselben sind reich gegliedert, doch haben diese Gliederungen (65.) noch eine sehr einfach wiederkehrende Grundform, indem eine Art von Halbsäulchen, durch Einkehlungen getrennt, dreizehnmal auf jeder Seite vorspringen. (Doch sind es nicht mehr eigentliche Halbsäulchen; sie haben im Durchschnitt vielmehr schon das birnenförmige Profil, welches von der Form der gothischen Bogengliederung entnommen, an den mannigfaltiger zusammengesetzten Portalen des vierzehnten und folgenden Jahrhunderts vorherrschend ist.) Die Steine, aus welchen diese Gliederung des Portales zusammengesetzt ist, wechseln in rother und schwarzer Farbe; nicht aber — wie es im vierzehnten Jahrhundert durchaus vorherrschend ist — in horizontalen Lagen, welche die Formen, unästhetischer Weise, durchschneiden, sondern nach richtigerem Gefühle vertikal, so dass immer ein Säulchen roth, das andere schwarz ist. Zugleich haben die Säulchen eine eigne durchlaufende Kapitälverzierung (66.), welche von Sandstein gearbeitet und mit grossen Weinblättern geschmückt ist. Auch diese Einrichtung, die Kapitäle aus anderem Material als dem Backstein zu arbeiten, gehört der früheren Zeit des Backsteinbaues an, während dies später nur ganz ausnahmsweise der Fall ist und in der Regel gar keine Kapitäle mehr erscheinen. —

65.

66.

Auch die **Marienkirche von Greifswald** gehört dieser Bauperiode an, wenn sie auch, bei reicherer Durchbildung ihrer Theile, als eine der letzten, somit etwa dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, betrachtet werden dürfte. Ihrer Gründung nach ist die Marienkirche die älteste der Stadt; sie wurde in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, von Seiten des Klosters Eldena, als eine Feldkirche angelegt und ungefähr im Jahr 1233 vollendet; die vielbesuchten Messen, die in ihr gehalten wurden,

gaben den Anlass zur Aufführung anderer Gebäude um sie her, aus denen die Stadt Greifswald erwuchs [1]). Als eine Feldkirche hatte sie jedoch ohne Zweifel keine bedeutende Ausdehnung, so dass, schon aus diesem Grunde, die gegenwärtig vorhandene Kirche nicht von jener frühsten Anlage herrühren kann; da aber Greifswald sich in grosser Schnelligkeit zu einer bedeutenden Stadt ausdehnte, so scheint es natürlich, dass man auch nach nicht gar langer Zeit an die Stelle des kleineren Gebäudes ein grösseres, den gesteigerten Bedürfnissen entsprechendes setzte. — Die Kirche ist zunächst insofern von der Jakobikirche verschieden, als sie keinen Chor hat, und Mittel- und Seitenschiffe auf der Ostseite durch eine gerad durchlaufende Wand mit grossen Fensteröffnungen begrenzt werden. Die abweichende Anlage, die sie auf der Westseite hat, ist durch eine spätere Veränderung hervorgebracht. Die Pfeiler des Innern, 4 auf jeder Seite, haben nicht die Rundform, sondern sind auf verschiedenartige Weise gebildet. und zwar so, dass stets das Paar der einander gegenüberstehenden Pfeiler einander entspricht. So ist das erste Pfeilerpaar (67.) achteckig, aber mit feinen Halbsäulchen, welche in die Ecken eingelassen sind; das zweite Paar (68.), in der Grundform ebenfalls achteckig, verwandelt diese Form



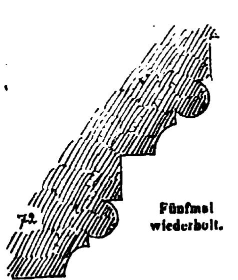
in eine eigenthümliche Zusammensetzung von Halbsäulen; das dritte (69.) ist aus acht Halbsäulen und acht scharfen Pfeilerecken zusammengesetzt; das vierte Paar (70.) ist von viereckiger Grundform mit starken Halbsäulen, die aus den vier Seitenflächen heraustreten. Nach meiner Ansicht deutet schon diese verschiedenartige Bildungsweise darauf hin, dass die Kirche eher gebaut ist, als die geregelten Systeme des vierzehnten Jahrhunderts sich festgesetzt hatten. Die Pfeiler sind durch Schwibbögen in der Flucht des Schiffes verbunden. Die Gewölbe sind später, indem der Ansatz ihrer Gurte über den Seitenschiffen wiederum zu den Gurtträgern nicht passt; vielmehr stehen die letzteren, wie in der Jakobikirche, in

[1]) Vergl. Gesterding, Beitrag zur Geschichte der Stadt Greifswald, S. 2.

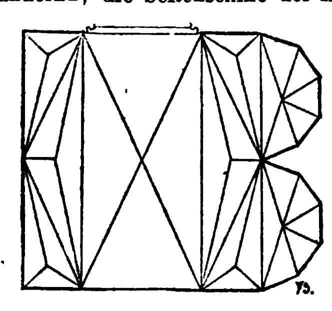
grösserer Stärke vor. Im Uebrigen zeichnet sich das Innere der Marienkirche durch ansprechend weite und hohe Verhältnisse aus. — An der Südseite der Kirche sind zwei Portale (das eine derselben innerhalb einer später vorgebauten Kapelle), deren Gliederungen (71.) nach ähnlichem Princip, nur feiner und leichter gebildet sind, wie die des Thurmportals der Jakobikirche; auch bei ihnen haben die durchlaufenden Kämpfergesimse besondere Blattverzierungen. Der Thurm springt auf der Westseite der Kirche frei vor; die hier befindlichen Nebenräume sind später. Das Portal an der Vorderseite des Thurmes (72.) ist ziemlich einfach gebildet; dasjenige hingegen, welches aus dem Thurm in die Kirche führt, ist von sehr reicher Formation (den Thüren auf der Südseite verwandt); die an letzterem befindlichen Halbsäulchen haben reich verzierte Kapitäle, mit phantastischen Thierfiguren u. dgl., die aber sehr verschmiert und verdorben sind. All diese Portalbildungen sind wiederum noch charakteristisch für das dreizehnte Jahrhundert. Im Thurm selbst gestaltet sich zwischen beiden Portalen eine ansprechende kleine Vorhalle, deren Seitenwände mit zierlich gothischen Bogenstellungen geschmückt sind; aber auch diese sind zum Theil sehr verdorben. Der Thurm steigt in einfach viereckiger Masse empor; an seinem oberen Geschosse ist er mit Fensterblenden versehen, die bereits etwas reicher als die am Thurm der Jakobikirche gebildet und mit schwarzglasirten Rosetten geschmückt sind. — Eine wesentliche Veränderung im Verhältniss des Thurmes zur Kirche ist, etwa hundert Jahr nach Erbauung der letzteren, dadurch hervorgebracht worden, dass man, die frühere Einrichtung auf eine, zum Theil unharmonische Weise verändernd, die Seitenschiffe der Kirche bis an die Westwand des Thurmes hinausgeführt und sodann der ganzen Westseite eine niedrige, mit dem Thurm und mit den Seitenschiffen zusammenhängende Vorhalle vorgebaut hat. Die Formen, die an diesen neueren Theilen erscheinen, tragen den Charakter der spätgothischen Kunst. Zierlicher ist die Kapelle, welche dem Hauptportal der Südseite vorgebaut ist (73.). Sie erscheint im Innern ziemlich geräumig und hat, auffallender Weise, an ihrer Ostseite zwei nebeneinander gestellte, fünfseitig geschlossene Alsarnischen (eine Einrichtung, die übrigens durch besondere liturgische Bedürfnisse veranlasst sein könnte). In der Mitte ist die Kapelle durch ein einfaches, länglich schmales Kreuzgewölbe überspannt; aus Veranlassung jener Nischen aber verbindet sich mit diesem ein eigenthümlich zusammengesetztes sternartiges

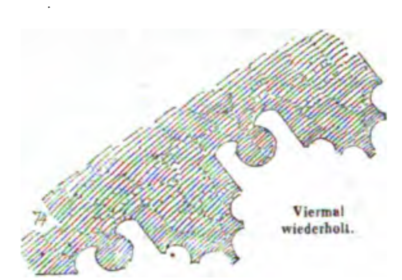


Viermal wiederholt.



Fünfmal wiederholt.



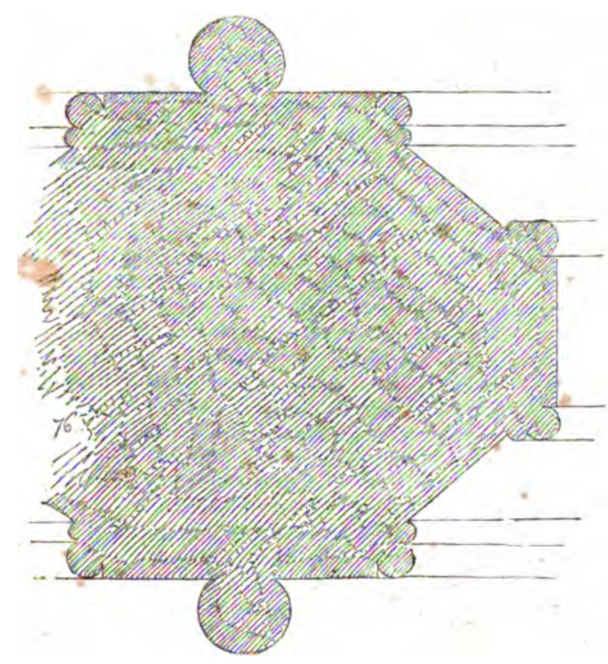


Gewölbe. Das Portal, welches von aussen in die Kapelle führt, hat eine reiche, aber schon manierirte Gliederung (74.); an den Strebepfeilern im Aeusseren der Kapelle (75.) sind die Ecken oberwärts durch Rundstäbe gebildet, was einen vortrefflichen Eindruck hervorbringt; leider nur sind die freien Thürmchen über diesen Strebepfeilern, wie fast überall, nicht mehr vorhanden. Anlage und Ausbildung der Kapelle scheinen der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts zu entsprechen; sie dürfte den feineren Architekturen dieser Zeit als eins der interessantesten Beispiele zuzuzählen sein.

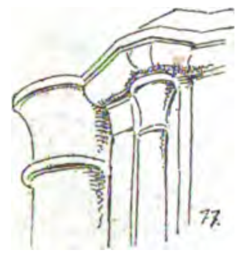
Endlich muss den Kirchen des dreizehnten Jahrhunderts noch die Marienkirche von Pasewalk zugezählt werden, ein Gebäude, welches rücksichtlich der schönen freien Verhältnisse seines Inneren und rücksichtlich der darin durchgeführten edeln, gesetzmässig organischen und klaren Formenbildung als eins der schönsten Denkmale des pommerschen Mittelalters zu betrachten ist. Leider nur hat die Kirche, wie ich gleich von vornherein bemerken muss, durch die Verwüstung, die über Pasewalk im siebzehnten Jahrhundert hingegangen, manche Beschädigungen erlitten, indem die, dem Pfeilerbau ursprünglich entsprechenden gothischen Gewölbe fehlen, (statt deren eine moderne Einwölbung, etwa aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts erscheint), und indem nicht minder auch von den schönen Details dieser Pfeiler Vieles zerstört ist [1]). — Die Kirche ist, wie es scheint, schon in der ersten Hälfte oder etwa um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen worden. Am Unterbau des Thurmes nämlich, der wiederum in der Breite des Mittelschiffs vortritt und dessen ganze untere Hälfte sehr massiv aus Feldsteinen erbaut ist, sieht man ein, ebenfalls aus Feldsteinquadern gebildetes Portal in der Form jenes alterthümlich schweren Spitzbogens, einfach nur durch vier breite Pfeilerecken gebildet. Auch der Unterbau der Giebelmauern der Seitenschiffe besteht aus Feldstein Alles Uebrige hingegen scheint wesentlich aus Einem Gusse zu sein. — Ein geräumiges Mittelschiff, dem sich zwei Seitenschiffe von gleicher Höhe anschliessen, bildet auch hier das Innere der Kirche; sehr eigenthümlich aber ist die Einrichtung des Chorschlusses, indem nicht bloss das Mittelschiff jenen mehrseitig gebrochenen Schluss hat, sondern auch jedes Seitenschiff in ähnlicher Weise ausgeht, aber in so reicher Entwickelung der Form, dass ihre Nischen, fast wie gesonderte Kapellen, über die Seitenwände der Kirche hinaustreten. Ich weiss nicht, ob man nicht wiederum auch dies Motiv (wie die Pfeilerbildung in der Marienkirche zu Greifswald) als charakteristisch für eine Anlage, die den mehr geregelten, aber auch mehr nüchternen Bauten des vierzehnten Jahrhunderts vorangeht,

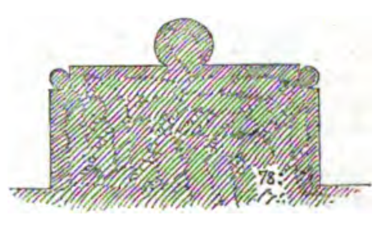
[1]) Wie ich (1852) höre, ist die Marienkirche zu Pasewalk neuerlich einer umfassenden Restauration unterzogen worden. Der Thurm ist dabei mit einer massiven achteckigen Spitze versehen. Zugleich aber sollen bei dieser Gelegenheit die unten erwähnten merkwürdigen Treppenthürme zu den Seiten des Chores wesentlich verändert worden sein.

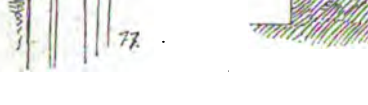
bezeichnen muss. Vortrefflich ist hier die (durchweg gleichmässige) Bildung der Pfeiler (76.). Sie sind in der Hauptform achteckig; an den Ecken aber



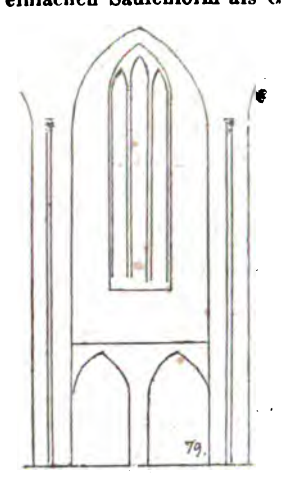
treten gedoppelte feine Halbsäulchen vor, welche dem Ganzen der Pfeilermasse ein regeres Leben geben; ganz in ähnlicher Weise sind dann auch die Schwibbögen gebildet, welche die Pfeilerreihen verbinden. (Die einfach schrägen Flächen dieser Bögen waren vielleicht mit gemalten Ornamenten versehen.) Die den Schiffräumen zugewandten Seiten der Pfeiler sind etwas breiter; an ihnen laufen stärkere Halb- oder richtiger Dreiviertelsäulchen, zum Tragen der Gewölbgurte bestimmt, in die Höhe; diese, sowie auch jene kleineren Halbsäulchen, sind mit gothischen Kapitälen in der Kelchform, doch ohne Blätterschmuck, versehen (77.). Den Pfeilern correspondirend treten an den Seitenwänden der Kirche Wandpfeiler (78,

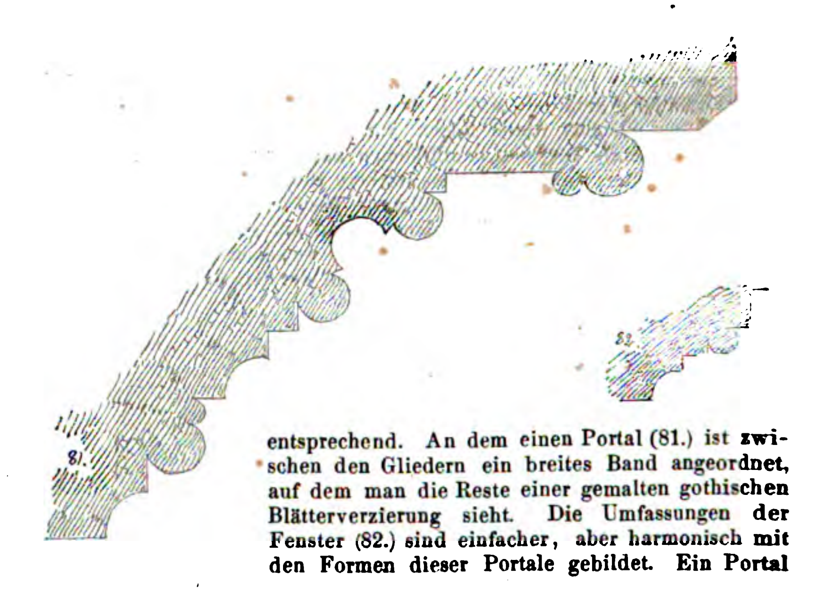




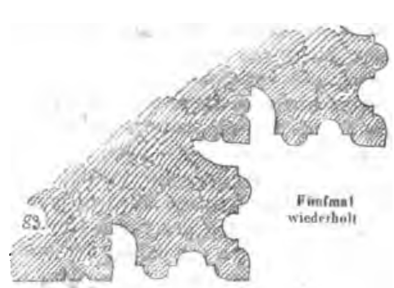


— eigentlich die Rücktheile der in ihrer Hauptmasse nach aussen gewandten Strebepfeiler) vor, in deren Ecken feine Halbsäulchen eingelassen sind und an denen ebenfalls Dreiviertelsäulen als Gurtträger emporlaufen. Im Chor sind die letzteren in gewisser Höhe durch einen Ring umfasst, eine Form, die, wie in spätbyzantinischer Zeit und in der des Uebergangsstyles, nur in der früheren Entwickelungsperiode des Gothischen gefunden wird. Diese Ringe vornehmlich, zugleich aber auch die Anwendung der reinen einfachen Säulenform als Gurtträger und die selbständige Kapitälform der letzteren, bezeichnen mit Bestimmtheit die Periode, der das Gebäude angehört. Die erwähnten Wandpfeiler schliessen spitzbogige Nischen ein, innerhalb derer die hohen gothischen Fenster angebracht sind (79.). Unter den Fenstern läuft (die Wandpfeiler durchbrechend) ein erhöhter Umgang umher, der von einer doppelten Bogenstellung, im Einschluss jeder Nische, getragen wird; im Chor sind diese Bogenstellungen durch zierliche Gliederungen (80.) eingefasst. Diese ganze Anordnung belebt das Innere der Seitenwände auf eine sehr ansprechende Weise. — Zwei Portale auf der Südseite sind reich gegliedert, doch den im Inneren der Kirche angewandten einfachen Detailformen

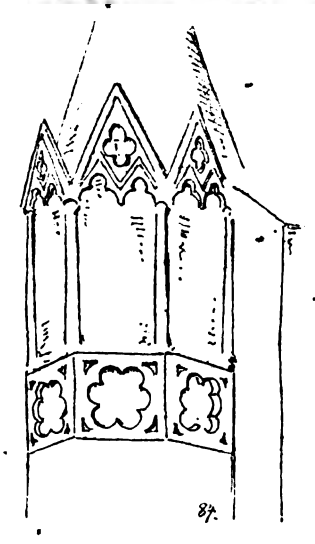




entsprechend. An dem einen Portal (81.) ist zwischen den Gliedern ein breites Band angeordnet, auf dem man die Reste einer gemalten gothischen Blätterverzierung sieht. Die Umfassungen der Fenster (82.) sind einfacher, aber harmonisch mit den Formen dieser Portale gebildet. Ein Portal



auf der Nordseite dagegen ist in seinen Gliedern bunter gestaltet und willkürlicher zusammengesetzt (83.) zugleich sind die Steine roher geformt und minder sorgfältig gemauert, als es an den südlichen Portalen der Fall ist, so dass man dasselbe als eine spätere Erneuerung, nicht aber als ein Merkzeichen für den Styl und die Zeit der Gesammtanlage, betrachten muss. — Ueber den Strebepfeilern, die an den Giebelecken der Seitenschiffe stehen, erheben sich zierlich gothische Thürmchen; doch rühren sie, wie sie gegenwärtig erscheinen, aus späterer Zeit her; auch ist die Maurerarbeit an ihnen wiederum minder sorgfältig, als an dem übrigen Bau. Zwei Treppenthürme dagegen, die zu den Seiten jener reichgeformten Altarnischen der Seitenschiffe in achteckiger Grundform vortreten, haben noch ihre ursprüngliche geschmackvolle Bekrönung (84.), die nur an einzelnen Stellen beschädigt ist. Oberhalb nämlich, nah unter dem Dachgesims der Kirche, läuft um sie ein Rosettenfries hin, und über diesem ist jede Seite mit einem zierlichen, von Halbsäulchen getragenen Giebel versehen; über den Giebeln ragt sodann die kegelförmige gemauerte Spitze der Thürme empor. Da so selten von den frei emporsteigenden Theilen unserer Kirchen etwas erhalten ist, so dürften diese Thürme, bei denen zugleich der ganze Schmuck in vortrefflich harmonischer Weise angeordnet ist, eine um so grössere Beachtung verdienen.



3. Gothischer Styl des vierzehnten Jahrhunderts.

Der Beginn des vierzehnten Jahrhunderts bezeichnet den Eintritt derjenigen Periode, in welcher die pommerschen Städte zu Kraft, Ansehen und Selbständigkeit gelangt waren und nach allen Seiten hin eine frische Lebensthätigkeit entwickelten. Dem vierzehnten Jahrhundert gehört auch die bei weitem grössere Mehrzahl der in den pommerschen Städten vorhandenen kirchlichen Gebäude an, die ebenso, wie die grossartigen Unternehmungen in Krieg und Handel, von der Bürgermacht jener Zeit und von dem Bewusstsein dieser Macht Zeugniss geben. Ein gemeinsamer Sinn hat

diese Denkmale des ehrenhaftesten Selbstgefühles, das aber nicht sich, sondern dem Herrscher im Himmel die Ehre giebt, aus dem Schooss der Städte hervorgerufen; eine gemeinsame Weise der Formenbildung, — ob auch Unterschiede im Einzelnen durch die verschiedenen Gegenden des pommerschen Landes und durch die verschiedenen Jahre des Baues bedingt seien, — tritt an diesen Werken hervor. Es ist sehr natürlich, dass eine solche Uebereinstimmung in den Hauptformen eintreten musste, sobald das Bedürfniss zur Aufführung bedeutender Bauten allgemein wurde; Kunst und Kunst-Handwerk mussten nun von Ort zu Ort getragen werden; mannigfach vermehrte gegenseitige Mittheilung, Ausbildung des Befähigteren zur Meisterschaft, Beobachtung der Lehren des Meisters von Seiten der minder Begabten waren die Folge davon. Aber ebenso natürlich ist es, dass sich, bei all diesen Umständen, dem künstlerischen Schaffen allmählig ein mehr handwerksmässiger Betrieb beimischte, dass hier und dort an die Stelle des freien, lebendigen Gefühles eine trockne Regelrichtigkeit trat, dass zuletzt nur eben noch die von dem Künstler vorgeschriebene Hauptform übrig blieb und statt der organischen Klarheit des Einzelnen theils nüchterne, in sich mehr oder weniger bedeutungslose Formen, theils willkürlich phantastische Zusammensetzungen der Formen erscheinen. Das haben wir aber nicht als einen künstlerischen Mangel auf Seiten unsrer Vorfahren zu betrachten, das ist überall, zu allen Zeiten und in allen Schulen, — selbst die Wundererscheinung des griechischen Geistes macht nicht gänzlich eine Ausnahme, — der Fall gewesen. Das edelste Gefühl für architektonische Formenbildung finden wir an einzelnen Theilen der im vorigen besprochenen Baureste, am Vollständigsten in der Marienkirche zu Pasewalk und im Schiff der Domkirche zu Cammin, so einfach auch diese Anlagen gehalten sind; aber auch in den Gebäuden, die dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts angehören, entwickeln sich noch grosse, zum Theil überraschende Schönheiten. Als das merkwürdigste unter diesen nenne ich besonders die Nikolaikirche zu Stralsund, die weiter unten beschrieben werden soll. Als eine sehr grossartige und schöne Anordnung aber, die mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts erscheint und fortan in den pommerschen Kirchenbauten, bis auf wenig einzelne Ausnahmen, beibehalten wird, ist die Einrichtung zu bezeichnen, dass die Thürme nicht mehr als isolirte Bautheile an die Kirchen anlehnen, sondern sich im hohen Bogen gegen das Innere öffnen, dass solchergestalt eine weite Vorhalle des inneren Raumes vorhanden ist, die auf verschiedene Weise (je nachdem Ein Thurm oder zwei Thürme angebracht sind) mit dem Mittelschiff sowohl, wie zumeist auch mit den Seitenschiffen in Verbindung steht. Leider wird diese Halle gegenwärtig meist überall durch die Orgelbauten ausgefüllt, so dass ihre Wirkung für das Innere verloren geht.

Jene Unterschiede der lebendigeren und der mehr nüchternen oder willkürlich phantastischen Formenbildung werden als maassgebend für das verschiedene Alter der Gebäude des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten sein. Andre Unterschiede dürften in Rücksicht auf die Zeitfolge nicht in Betracht kommen. So ist z. B. bei den kirchlichen Gebäuden des vierzehnten Jahrhunderts, welche Vorpommern angehören, grösseren Theils eine eigenthümliche Weichheit der Formenbildung an gewissen charakteristischen Details vorherrschend, während man bei den hinterpommerschen Bauten eine grössere Strenge und Gemessenheit des Details wahrnimmt, ohne dass jedoch weder durch das Eine noch durch das Andre die schöne

Durchbildung des Ganzen an sich beeinträchtigt würde. Noch mehr in die Augen fallend ist der Unterschied, dass ein Theil der Kirchen dieser Zeit (gleich den zuletzt genannten des dreizehnten Jahrhunderts) aus gleich hohen Schiffen besteht während bei einem andern Theile (dem ursprünglichen Bausystem des Mittelalters gemäss) die Seitenschiffe niedriger gehalten sind, als das Mittelschiff. Beide Bauweisen geben zu der Entwickelung eigenthümlicher Schönheiten Anlass; aber weder ist, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, die eine von ihnen der Zeit nach vorangehend, noch ist ihre Anwendung durch umfassende lokale Unterschiede bedingt. Nur das dürfte zu bemerken sein, dass sich hier und da einzelne Gruppen von Gebäuden bilden, die der einen oder der andern Gattung angehören, und dass namentlich die Strecke Hinterpommerns von Belgrad bis Stolp ausschliesslich Hauptkirchen mit niedrigen Seitenschiffen besitzt. Die Pfeiler der beiden Gattungen der pommerschen Kirchen haben fortan überall die Grundform des Achtecks.

Für die bequemere Uebersicht der vorhandenen Kirchenbauten scheint es indess am Zweckmässigsten, sie nach dem zuletzt genannten Unterschiede gesondert zu betrachten, indem natürlich durch die eine oder die andre Hauptform ein verschiedener Bildungsgang bedingt ist. Wir wenden uns zunächst zu den Kirchen mit gleich hohen Schiffen.

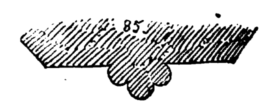
A. Gebäude mit gleich hohen Schiffen.

Die Marienkirche zu Colberg (Maria gloriosa genannt)[1]) scheint unter den pommerschen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts eine der ältesten zu sein. Sie hat die seltne, in Pommern die einzige Form, dass sie nicht aus drei, sondern aus fünf Schiffen, und zwar von wenig verschiedener Höhe, besteht; dem Mittelschiff schliesst sich sodann der, in der Länge ziemlich ausgedehnte Chor als der Sitz des mit der Kirche verbundenen Domkapitels an. Das Ganze ist somit von eigenthümlich freiem und grossartigem Eindrucke, und man hat nur zu bedauern, dass die Länge der Schiffe ihrer Gesammtbreite nicht angemessen ist. Doch ist diese grosse Breitenausdehnung der fünf Schiffe nicht ursprünglich; die beiden äusseren Seitenschiffe sind eine Hinzufügung späterer Zeit. Der ursprüngliche Bau gilt gewöhnlich als eine Anlage sehr früher Zeit; schon vor dem Jahre 1230, in welchem das Colberger Domkapitel an diese Kirche versetzt wurde, sollen die drei mittleren Schiffe gestanden haben und unmittelbar nach dem J. 1230 der Chor angefügt worden sein. Beides ist aber unzulässig, in Erwägung des Baustyles, der mit dem, was wir im Obigen über die pommerschen Kirchenbauten bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ermittelt haben und was sonst über die Entwickelung des Baustyles jener Zeit fest steht, auf keine Weise übereinstimmt. Vielleicht ist die Kirche, was die gegenwärtige Erscheinung ihres Hauptbaues anbetrifft, in der spä-

[1]) Vergl. über dieselbe: J. F. Wachs, Geschichte der Altstadt Colberg etc., bei welchem Werke zugleich Grund- und Aufrisse der Kirche (doch in nicht sonderlich genügender Darstellung) enthalten sind; — und: J. G. W. Maass, Geschichte und Beschreibung der St. Marien-Domkirche zu Colberg.

teren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts gegründet worden; urkundlich wissen wir, dass sie im J. 1316 noch im Bau begriffen, aber wie es scheint ihrer Vollendung schon nahe war, indem Ablassbriefe für diejenigen, die zur Vollendung des Baues etwas beitragen wollten, erlassen wurden. Die Vollendung scheint bald erfolgt zu sein, denn im J. 1321 wird, gleichfalls urkundlich, bereits der Abhaltung des Gottesdienstes in der Kirche gedacht[1]). Das südliche Seitenschiff (welches den Namen des „Baden-Ganges" führt) ist in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts hinzugefügt und wird im J. 1379 als vorhanden erwähnt; das nördliche Seitenschiff (der „Holken-Gang" genannt) ist noch jünger und wurde im J. 1410 vollendet[2]). Alle fünf Schiffe werden durch ein einziges hochgegiebeltes Dach überdeckt, welches im J. 1450 mit kupfernen Platten belegt wurde und dessen riesenhafte Masse noch gegenwärtig mit diesem glänzenden Ueberzuge versehen ist.

Unter den alten Bautheilen scheint der (dreiseitig geschlossene) Chor etwas früher gebaut zu sein, als die Schiffe. An ihm sieht man noch jene schöne und klare Formation, die am Inneren der Wände der Marienkirche von Pasewalk bemerkt wird; auch hier treten die Rücktheile der Streben als Wandpfeiler nach innen vor, sind auf den Ecken ähnlich mit feinen Halbsäulchen versehen, und eine stärkere Halbsäule läuft an ihnen als Gurtträger empor; zwischen den Wandpfeilern bilden sich Nischen, durch welche unterhalb der Fenster, ebenfalls wie in Pasewalk, ein freier Umgang sich umherzieht. Das Kreuzgewölbe des Chores ist eine, in neuerer Zeit gearbeitete Restauration aus Holz. (Ob dies Material für den Fall einer Feuersgefahr, zumal da die Kirche in einer Festung belegen, sehr zweckmässig sei, möge hier unerörtert bleiben.) — Die Pfeiler des Hauptschiffes, 4 auf jeder Seite, sind dagegen von einfach achteckiger Gestalt; an ihren vier Hauptseiten (85.) treten Bündelchen von je drei feinen Halbsäulen vor, welche als Träger der Gewölbgurte und der Schwibbögen, die die Pfeilerreihen verbinden, emporlaufen. Die Schwibbögen (86.) haben vortrefflich gegliederte Seitenflächen. Die sämmtlichen Gewölbe der alten Bautheile sollen früher mit alten Malereien verziert gewesen sein; davon sind aber nur die über dem grössten Theil des Mittelschiffes erhalten. Alle Gurten und Bögen des Gewölbes haben durch diese Malereien ein einfach gothisches Ornament erhalten; über die zwischen ihnen befindlichen figürlichen Darstellungen wird weiter unten berichtet werden. — Eine schöne hohe Thurmhalle öffnet sich gegen das Schiff und die beiden älteren Seitenschiffe; einen eigenthümlich selbständigen Abschluss erhält diese Halle, indem sie nach den Seiten hin in Nischen ausgeht. Nach



[1]) Beide Nachrichten bei Wachs, a. a. O., S. 462. und 463. — [2]) Wachs, a. a. O., S. 87, 88.

der westlichen Façade hin öffnet sie sich durch das Portal und über diesem durch drei, dem Mittelschiff und den Seitenschiffen correspondirende hohe Fenster. Im Aeusseren erhebt sich der Raum, der durch die Halle gebildet wird, als eine ungeheure schwere Masse, die in horizontaler Linie abschliesst. Bei näherer Besichtigung erkennt man indess, dass diese Masse in drei Theile gesondert werden muss, dass sie eigentlich aus zwei Thürmen, auf der Nord- und auf der Südseite (vor den beiden Seitenschiffen) besteht, zwischen denen ein schmaler Giebelbau (vor dem Mittelschiff) eingefügt ist. Vermuthlich war der letztere ursprünglich nicht auf die Höhe berechnet, die er jetzt einnimmt, vielleicht auch sollten die beiden Thürme noch höher aufgeführt werden; es scheint, dass man dem Ganzen die jetzige schwere Einrichtung gab, um den Stürmen, welche die nahe See so häufig hereinsendet, ein um so festeres Gewicht entgegen zu stellen. Alles dies wird durch die besondern Formen der Fenster und Fensterblenden, mit denen der Oberbau dieser Masse versehen ist, näher bestätigt. Denn indem der südliche Thurm nur mit kleinen spitzbogigen Fenstern und Blenden versehen ist, während die des nördlichen grösser und mehr zusammengesetzt erscheinen, so sieht man deutlich, dass jener zuerst isolirt in die Höhe geführt wurde. In den sämmtlichen Fensterblenden des nördlichen Thurmes aber zeigt sich, im Einschluss des Spitzbogens, als Verbindung der einzelnen Fensterstäbe bereits die Form des Halbkreises angewandt, die erst in der letzten Zeit des gothischen Baustyles, d. h. im funfzehnten Jahrhunderte, wiederkehrt, so dass der Oberbau dieses Thurmes auch nicht früher ausgeführt sein kann. Aehnliche Fensterblenden sieht man auch an dem obersten Theile des Giebelbaues. Noch später sind sodann die drei Thurmspitzen, welche diese Masse bekrönen und den seltsamen Eindruck, den sie hervorbringt, vollenden; über den beiden Thürmen selbst sind niedrige Dächer von einfach pyramidaler Form errichtet, über dem Mittelbau aber erhebt sich eine höhere schlanke Spitze.

Die beiden äusseren, in späterer Zeit zugefügten Seitenschiffe haben ebenfalls manche besondre Eigenthümlichkeiten, die, zum Theil wenigstens, für den Formensinn der Zeiten, in denen sie errichtet wurden, charakteristisch sind. Wie naiv man, nachdem die alten Seitenmauern durchbrochen waren, sich den erhaltenen Theilen derselben angeschlossen, bezeugen die alten Strebepfeiler, die noch an der Rückseite derjenigen Pfeilerreihen, die gegenwärtig zwischen den inneren und äusseren Seitenschiffen stehen, erhalten sind, und an denen die Gewölbgurte der äusseren Seitenschiffe in ziemlich disharmonischer Weise ansetzen. Der Holken-Gang (das nördlichste Seitenschiff, welches zuletzt gebaut wurde,) schliesst gen Osten, gleich den älteren Seitenschiffen, mit einer geraden Wand ab; der Baden-Gang hingegen hat eine eigne, dreiseitig gebrochene Altarnische. Beide sind mit Sterngewölben bedeckt, während die Gewölbe der älteren Bautheile die einfach klare Kreuzform haben; die Gewölbe des Badenganges (aus der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts) sind besonders reich gebildet. Die Pfeiler des Badenganges sind unterwärts durch starke Bögen (von der Breite der Pfeiler) verbunden, deren gedrückt flache Form auf eine späte Zeit (auf die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts) schliessen lässt; vermuthlich wurden sie hinzugefügt, um der Anlage mehr Festigkeit zu geben. Ueber und zur Seite dieser Bögen laufen jetzt hölzerne Emporen hin. Im Holkengange (vom J. 1410) befinden sich ähnliche Emporen, welche aber ganz von Stein gebaut sind und die ganze Breite dieses

nördlichsten Seitenschiffes ausfüllen. Sie gehören zu dessen ursprünglicher Anlage und werden von flachen Sterngewölben getragen. In Uebereinstimmung mit dieser Gewölbform sind auch die Fenster der Nordseite, die oberen nicht minder wie die unteren, ebenfalls in flachen Bögen überwölbt, während die der Südseite noch den regelmässigen Spitzbogen haben.

Jünger, wie es scheint, als die beiden äusseren Seitenschiffe, und wohl erst im weiteren Verlaufe des funfzehnten Jahrhunderts errichtet, ist ein eigenthümlich interessanter bühnenartiger Bau, welcher den Chor von dem Schiff der Kirche trennt. Dies ist ein sogenannter Lettner, der einzige, der sich in pommerschen Kirchen vorfindet. Sein Name (aus dem mittelalterlich lateinischen Lectorium gebildet) bezeichnet seine Bestimmung; von ihm herab wurde dem im Schiff versammelten Volke das Evangelium vorgelesen, gepredigt und dergl., während er zugleich dazu diente, den heiligeren Gottesdienst der Geweihten im Chore von dem der Laien abzusondern. Der Lettner bezeichnet, wenn ich mich so ausdrücken darf, das Heraustreten der Geweihten gegen das Volk, daher erscheint er insgemein in reicher künstlerischer Gestaltung; doch kommt er, wenige Ausnahmen abgerechnet, nur in der spätesten Zeit des Mittelalters vor. Der in Rede stehende Bau ist in geschmackvoller Form, doch, der ganzen Empfindungsweise unsers Nordens gemäss, in einer mehr einfach klaren Composition ausgeführt. Er besteht aus einer Empore, welche durch eine Bogenstellung von sechs schlanken achteckigen Pfeilern (aus Kalkstein) mit mehrfach gegliederten Deckgesimsen (87.) getragen wird. Die Pfeiler sind durch Halbkreisbögen von einfacher Profilirung (88.) verbunden. Die Brüstung über den Bögen hat eine einfach gothische Stabverzierung, auch einige Giebelzierden dazwischen; doch ist diese Dekoration durch eingesetzte (übrigens nicht moderne) Gemälde zum Theil verdunkelt. An Bögen und Stabwerken wechselt, in Uebereinstimmung mit den dekorirenden Theilen, welche gewöhnlich am Aeusseren der Kirchen jener Zeit erscheinen, rother und schwarz glasirter Stein. Die Rückseite der Bogenhalle unter dieser Empore ist durch eine Wand verschlossen, in der zwei Thüren zum Chore führen; zwischen diesen, unter der Halle, ist der Hauptaltar des Schiffes der Kirche angebracht.



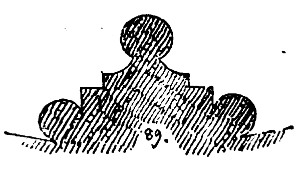


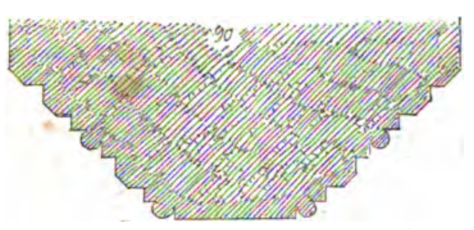
So bietet die Marienkirche von Colberg, indem ihr Hauptbau den Styl des vierzehnten Jahrhunderts auf charakteristische Weise einleitet, zugleich auch verschiedene, nicht minder bezeichnende Beispiele für die weitere Entwickelung der Architektur unsres Vaterlandes dar. —

Die Marienkirche zu Treptow an der Rega dürfte sich dem eben besprochenen Gebäude zunächst anschliessen. Es wird berichtet, dass ihr Bau im Jahre 1303 angefangen und 1370 beendet worden sei[1]). Sie besteht aus drei Schiffen, denen sich wiederum ein besondrer Chorbau in

[1]) Brüggemann, Beschreibung des K. Pr. Herzogth. Vor- und Hinterpommern, II., S. 377.

der Breite des Mittelschiffes, fünfseitig schliessend, anfügt. Auf der Westseite, über der Mitte, erhebt sich nur Ein Thurm, der sich als hohe Halle gegen das Mittelschiff hin öffnet; aber auch die Seitenschiffe sind bis zur vorderen Flucht des Thurmes (bis zur Westwand) fortgeführt, so dass die Vorhalle, der in der Colberger Marienkirche ähnlich, wiederum der Gesammtbreite der Kirche entsprechend wird. Die Gurtträger an den Wänden des Chores (89.) haben eine geschmackvolle Composition, als deren Hauptttheile drei Halbsäulchen erscheinen; den Chor dürfte man demnach wohl als einen älteren Theil des Baues betrachten. Die Pfeiler des Schiffes, 3 auf jeder Seite, sind einfach achteckig, ohne alle weitere Gliederung; die Schwibbögen über ihnen (90.) sind mehrfach gegliedert, doch nicht mehr so geschmackvoll wie die der Colberger Marienkirche. Der grosse, breite Schwibbogen, welcher den Chor vom Mittelschiffe sondert, ist mit gemalter gothischer Dekoration, Rankenwerk und menschliche Figuren darstellend, geschmückt. Die Gewölbe der Kirche haben die Sternform und scheinen sämmtlich später als der Hauptbau; namentlich im Chor zeigt sich dies deutlich, indem sie disharmonisch über den Gurtträgern aufsetzen, auch an sich roh gearbeitet sind. Das Aeussere der Kirche ist ziemlich einfach (das Fensterprofil: — 91.); der Thurm, in schlichter viereckiger Masse emporsteigend, hat einen Oberbau von achteckiger Form. —



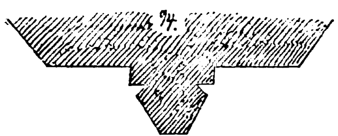


Aehnlich in der Anlage ist die Marienkirche von Greiffenberg; doch ist zu bemerken, dass der Chor nicht mehrseitig, sondern mit einer geraden Wand abschliesst. Der Thurm, eine hohe Halle vor dem Mittelschiff bildend, hat keine Seitenhallen, vielmehr springt er frei vor dem Hauptkörper der Kirche vor; indess lag dies nicht in der ursprünglichen Absicht, vielmehr erkennt man im Aeusseren deutlich, dass auch hier die Seitenschiffe bis zur westlichen Wand des Thurmes, und in Verbindung mit seiner Halle, vorgeführt werden sollten. Was die an dieser Kirche vorkommenden Detailbildungen anbetrifft, so ist es auffallend, dass wechselnd Formen, welche der früheren gothischen Zeit verwandt sind, und solche, die das Gepräge einer ziemlich späten Zeit tragen, vorkommen. Vielleicht erklärt sich dies durch die Annahme, dass wirklich einzelne Theile des Baues verhältnissmässig früh begonnen wurden, und dass man bei andern die Motive der früheren Zeit in zumeist wenig klarem Bewusstsein nachgeahmt hat, während gewisse nüchtern rohe Formen darauf hindeuten, dass die Vollendung des Baues erst etwa gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts erfolgt sein dürfte. So sieht man an der Nordseite des Chores ein gothisches Portal (gegenwärtig vermauert und zum Theil in dem erhöhten Erdboden



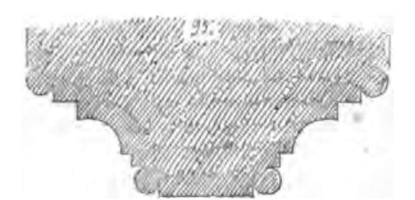
steckend), dessen Gliederung (92.), obgleich durch einen raschen Wechsel vieler kleinen Theile hervorgebracht, doch zumeist auf einfachen Principien beruht; namentlich ist dabei eine Menge von Halbsäulchen verwandt, deren jedes, nach frühgothischem Systeme, noch sein eignes Kapitälchen hat. Bei einem andern (ebenfalls vermauerten) Portale auf der Nordseite der Kirche erscheint die Nachahmung dieses frühgothischen Systemes schon ziemlich missverstanden, während das Thurmportal (93.) den gewöhnlichen Formen des vierzehnten Jahrhunderts entspricht. So ist ferner die Anordnung der Wände im Innern der der Marienkirche von Pasewalk und des Chores der Colberger Marienkirche ganz ähnlich, sogar mit der Form der als Gurtträger vorspringenden Halbsäulen; aber die unteren Nischen, über denen der Umgang zwischen den Wandpfeilern hinläuft, werden hier, sehr auffallend, durch gedrückte oder flach geschwungene Bögen gebildet. Endlich haben die Pfeiler des Schiffes, deren, wie in Treptow a. d. R., 3 auf jeder Seite stehen, die einfach achteckige Form, zwar mit Gurtträgern an ihren vier Hauptseiten (94.), die aber stabartig, mit geradlinig geschnittenem Profil (welches dem Charakter des geschlossenen Emporstrebens widerspricht) gebildet sind. Die Gliederung an den Seitenflächen der Spitzbögen erscheint nüchtern und roh, indem auch sie nur durch geradlinige Einschnitte hervorgebracht wird. Die Gewölbe der Kirche fehlen grösstentheils, seit dem grossen Brande, welcher im J. 1658 die Kirche und die Stadt betroffen und von dem u. a. eine in der Kirche vorhandene Inschrift

Siebenmal wiederholt.



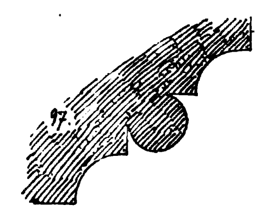
Kunde giebt. — Als besondere Eigenthümlichkeit ist noch zu bemerken, dass neben den Rosettenfriesen am Thurm und unter dem Dach des Chores (wie solche, durchbrochen gearbeitet und in die Mauer eingesetzt, gewöhnlich vorkommen) sich auch noch die Reste eines andern Frieses vorfinden, dessen aus Weinranken gebildete Verzierungen reliefartig erhöht sind, was sehr selten der Fall ist. Dieser Fries findet sich aussen, unter dem westlichsten Fenster der Südwand. — Der Thurm und besonders der über dem Chor emporragende Giebel des Kirchenschiffes sind mit geschmackvollen Fensterblenden versehen. An die Nordseite der Kirche lehnt sich eine wohlgebaute Kapelle, deren Giebel mit zierlich gegliederten Thürmchen geschmückt ist.

Unter den gothischen Kirchen, die sich in Stettin erhalten haben, gehören die beiden bedeutendsten in das vierzehnte Jahrhundert, beide indess wohl nicht in dessen frühere Zeit. Als die ältere von diesen giebt sich, ihrer Beschaffenheit gemäss, die Johanniskirche zu erkennen. Ihr Chor, der sich wiederum als besondrer Bautheil dem Mittelschiffe anschliesst, hat die merkwürdige und seltne Form, dass seine Altarnische, über die Seitenwände vortretend, siebenseitig (aus sieben Seiten eines Zehnecks) gebildet ist. Da die Kirche, als Klosterkirche, keinen Thurmbau hat, so fehlt ihrem westlichen Theil auch die Vorhalle. Die Pfeiler des Schiffes, sechs auf jeder Seite, sind einfach achteckig gebildet; die Seitenflächen der Schwibbögen über ihnen (95.) haben eine lebendige Gliederung. An den Seitenwänden des Schiffes sind keine Gurtträger; im Chore jedoch sind solche angebracht, deren Profil indess nicht sehr elastisch gebildet ist (96.); beides dürfte für die etwas spätere Bauzeit der Kirche besonders





bezeichnend sein. Die Gewölbe scheinen nicht der ursprünglichen Anlage anzugehören; namentlich ergiebt sich dies durch das Missverhältniss, in welchem die Kreuzgurte des Chorgewölbes zu den Gurtträgern und die bunte Form des Sterngewölbes im Mittelschiff zu den rohen achteckigen Pfeilern stehen. Die Strebepfeiler treten nach ausserhalb vor die Seitenwände der Kirche vor; unterwärts jedoch sind die Seitenwände zwischen die äusseren Flächen der Strebepfeiler hinausgerückt, so dass sich hier kleine niedrige Kapellchen bilden. Der östliche über den Chor emporragende Giebel des Kirchenschiffes ist mit bunt geschmückten Fensterblenden versehen. (Fensterprofil im Chor: — 97.) — Wenn demnach die Kirche



in ihrer gegenwärtigen Gestalt etwa um hundert Jahre später ist als die Gründung des Klosters, die in das Jahr 1240 fällt [1]), (vielleicht diente bis zum Neubau die schon im J. 1219 an dieser Stelle aufgeführte Kirche); so scheint es doch, dass der neben der Kirche noch vorhandene, zum Theil verbaute Kreuzgang in die Zeit der ersten klösterlichen Anlagen gehört. Er ist in hohem Spitzbogen aufgeführt, seine Kreuzgurte sind vortrefflich (im birnenförmigen Profil) gebildet und von geschmackvollen, rein gothischen Consolen getragen. Namentlich der südliche und der (verbaute) östliche Theil des Kreuzganges erscheinen in dieser schöneren Form.

Als noch jünger und gewiss erst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehörig, muss, wie es scheint, die grosse Jakobikirche von Stettin betrachtet werden. Doch gilt dies nur von dem Hauptkörper ihrer gegenwärtigen Anlage, denn theils ist der Rest eines älteren Baues, theils sind mannigfache Anfügungen und Umänderungen späterer Zeit davon auszunehmen. Von demjenigen Gebäude indess, welches zuerst, im J. 1187, an dieser Stelle errichtet wurde [2]), ist nichts mehr vorhanden; die ganze Anlage, auch die des ältesten Theiles, hat mit den Elementen des byzantinischen Styles, der zu jener Zeit noch entschieden herrschend war, nichts mehr gemein. Der älteste Baurest besteht aus der nordwestlichen Ecke des Gebäudes bis zu dem Halbgiebel, welcher dieselbe krönt; seiner Formation nach scheint er dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts anzugehören. Von den übrigen Theilen der Westseite unterscheidet sich dieser Bautheil im Aeusseren durch die minder ausgedehnte Dimension und die edlere Gliederung seiner Fenster; auch dadurch, dass unter seinen oberen Fenstern ein Gesims hinläuft, bis zu dem die hier angeordneten Strebepfeiler emporsteigen, während dies Gesims weiter südlich an der Westwand der Kirche nicht mehr gefunden wird, und die dort vorhandenen Strebepfeiler höher hinaufreichen. In seinem Inneren bildet der in Rede stehende Bautheil unterwärts eine niedrige Halle, die sich durch einen starken schweren Spitzbogen gegen das nördliche Seitenschiff öffnet. Ueber diesem Spitzbogen, im Inneren des hohen Seitenschiffes, gewahrt man sodann noch ein Fenster, welches denen am Obertheil des Aeusseren vollkommen gleicht und somit ursprünglich ins Freie führte. Hiedurch ergiebt sich das interessante Resultat, dass die Kirche, der dieser Bautheil angehörte, mit niedrigen Seitenschiffen neben einem höheren Mittelschiffe versehen war, und dass sie, im strengeren gothischen Style aufgeführt, auf ihrer Westseite durch zwei Thürme begrenzt wurde, als deren nördlicher eben der besprochene Bautheil zu betrachten ist, während gegenwärtig sich, über der Mitte der West-Façade, ein einzelner starker Thurm erhebt. — Es scheint, dass jene ganze ältere Thurmanlage stehen blieb, als man, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, den erweiterten Neubau der Kirche veranstaltete, und dass die Umänderung des Thurmbaues erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts unternommen wurde. Ueber einen zu dieser Zeit (im J. 1456) erfolgten Thurm-Einsturz berichtet näm-

[1]) Böhmer in den Neuen Pomm. Prov.-Blättern, I., S. 207. — [2]) Böhmer, a. a. O.

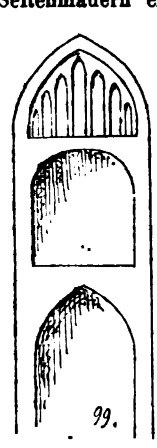
lich eine alte Inschrift, die in dem ersten Pfeiler auf der Südseite des Kirchenschiffes eingemauert war, mit folgenden Worten: „Anno dni. M°. cccc°. lvj°..... cecidit ista turris vna cu(m or)gano [1]).“ Der Zusatz des Wortes ista dürfte nicht ganz ohne Bedeutung sein. Wäre damals überhaupt nur Ein Thurm vorhanden gewesen, so hätte man ohne Zweifel eine allgemeinere Bezeichnung (etwa turris S. Jacobi) gesetzt; so aber scheint durch jenes ista ein südlicher Thurm von einem nördlichen unterschieden zu sein. Dazu kommt, dass man bei dem kolossalen Neubau des vierzehnten Jahrhunderts den westlichen Räumen der Kirche schwerlich die unharmonische Einrichtung gegeben hätte, welche sie gegenwärtig haben, indem das südliche Seitenschiff und auch das Mittelschiff mit hoher Vorhalle beginnen, während vor der Westseite des nördlichen Seitenschiffes die oben besprochene Einrichtung statt findet; gewiss hätte man, wäre nichts mehr als diese von dem älteren Bau benutzbar geblieben, auch sie in Uebereinstimmung mit der Hauptanlage umgeändert. Endlich scheint auch der Umstand auf den späten Ursprung der Westseite in ihrer gegenwärtigen Gestalt zu deuten, dass die Fensterblenden, welche, wie am Thurme selbst, so auch am Unterbau angebracht sind, innerhalb des grösseren Spitzbogens, der sie umfasst, schon Halbkreisbögen zur Verbindung des Stabwerkes haben. Vollendet wurde der neue Thurmbau im Jahre 1504, durch Meister Hans Bönecke [2]).

Die Haupträume im Inneren der Kirche haben hohe und weite Verhältnisse. Sie zählt im Ganzen 18 freistehende Pfeiler. Ein starkes Pfeilerpaar in der Mitte der Kirche, quer über das Mittelschiff durch einen starken Schwibbogen verbunden, scheidet einen Chorraum von dem eigentlichen Schiffe; letzteres hat auf jeder Seite drei Pfeiler. Der Chor ist fünfseitig geschlossen, doch sind die Seitenschiffe in gleicher Höhe als Umgang um den Chor herumgeführt, eine Einrichtung, die bei pommerschen Kirchen nicht gerade häufig und zumeist nur als eine Eigenthümlichkeit jüngerer Anlagen zu betrachten ist. Die Pfeiler sind einfach achteckig, die des Chores sind an ihrer unteren Hälfte von noch einfacherer viereckiger Gestalt; die Schwibbögen, welche die Pfeilerreihen verbinden (98.), sind an ihren schrägen Flächen nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert. (Sollten auch, bei der späteren Verwüstung der Kirche, in welcher sie sämmtliche Hauptgewölbe verlor, mehrere dieser Schwibbögen zerstört und die zerstörten hernach in der angegebenen Weise wiederhergestellt worden sein, so zeigt sich doch nirgend eine edlere Gliederung.) Von Gurtträgern habe ich nichts bemerkt. Alles dies scheint sehr bezeichnend für die in Anspruch genommene Bauzeit (die spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts). Am Umgange des Chores treten die Strebepfeiler, ausserhalb nur durch flache Wandstreifen bezeichnet, nach innen vor und



[1]) Der Stein, auf welchem die Inschrift eingegraben ist, wurde bei einer neueren Reparatur der Kirche zerbrochen und herausgenommen, ist jedoch in seinen Stücken erhalten. — Friedeborn, Hist. Beschrbg. d. St. Alten Stettin, S. 115, giebt irrthümlicher Weise das Jahr 1469 als das auf der Inschrift genannte an. — [2]) Friedeborn, a. a. O.

bilden eine Reihe schmaler und hoher Kapellen, durch die in gewisser Höhe, die Strebepfeiler durchbrechend, Emporen umherlaufen. Dabei ist die besondere Einrichtung zu bemerken, dass, indem der Umgang mit den fünf Seiten des Chorschlusses parallel geht, somit ebenfalls fünfseitig schliesst, die fünf äusseren Seiten seines Schlusses eine bedeutende Breite erhalten, — dass man aber, um den nüchternen Eindruck einer solchen Anordnung zu vermeiden, nicht bloss (der gewöhnlichen Regel gemäss) in den Ecken, sondern auch zwischen diesen, in der Mitte einer jeden Seite, Strebepfeiler angeordnet hat, welche den übrigen, nach innen hereintretenden Strebepfeilern im Uebrigen vollkommen gleich sind. — Ohne Zweifel hatten auch die eigentlichen Seitenschiffe der Kirche dieselbe Anordnung. Mit ihnen sind jedoch in späterer Zeit, vielleicht gleichzeitig mit dem neuen Thurmbau, bedeutende Veränderungen und Erweiterungen vorgenommen. Es scheint, dass man die Absicht hatte, an dieser Kirche, wie an der Marienkirche zu Colberg, noch zwei neue Seitenschiffe anzubauen. Auf der Nordseite der Jakobikirche ist in der That ein solches zweites Seitenschiff zu Stande gekommen, indem sich dort, zwischen der zweiten Pfeilerreihe (den alten Strebepfeilern) und den weiter hinausgerückten Seitenmauern ein breiter Durchgang bildet, der gegenwärtig nur durch allerlei störende Einbauten, namentlich durch Erbbegräbnisse, grösseren Theils ausgefüllt wird (99.). Ueber diesem Durchgange läuft, wie im Holkengange zu Colberg, eine Emporenreihe, in gleicher Höhe mit den Emporen des Chor-Umganges hin; sie wird von Sterngewölben getragen, die sich gegen die Kirche zu theils im Spitzbogen, theils im Halbkreisbogen öffnen. Oberwärts aber hat dieser Anbau nicht die Höhe der übrigen Räume der Kirche; im Gegentheil sind die Bögen (gedrückte Halbkreise), durch welche sich die Sterngewölbe seines Oberbaues gegen die Kirche hin öffnen, beträchtlich niedriger als die Gewölbe des eigentlichen Seitenschiffes. — Auf der Südseite der Kirche sind verwandte Einrichtungen getroffen; auch hier ist eine ähnliche Emporenreihe angeordnet. Doch sind die Seitenwände nicht so weit wie auf der Nordseite hinausgerückt, und wenigstens unterhalb der Emporen findet sich kein Durchgang zwischen den alten Strebepfeilern und den Seitenmauern;


99.

(die Streben sind hier mit den letzteren durch verstärktes Mauerwerk verbunden). Dann ist hier der Anbau höher hinaufgeführt, indem die Bögen (ebenfalls gedrückte Halbkreise) durch welche sein Oberbau sich gegen die Kirche öffnet, bis nah unter das Gewölbe des Seitenschiffes reichen. Noch ist zu bemerken, dass im Aeusseren der Seitenmauern dieser Anbauten keine Streben hinaustreten, und dass dieselben auf der Südseite nur durch schmale und hohe Fensterblenden, die besonders am unteren Theile zierlich dekorirt erscheinen, bezeichnet sind. Alles aber, was an beiden Anbauten von architektonischer Form besonders zu bemerken ist, deutet auf sehr späte Zeit, etwa die zweite Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. — Von eigenthümlicher Schönheit ist ein dritter Anbau, der sich dem eben besprochenen auf der Nordseite anschliesst. Es ist eine eigene kleine Kapelle von trefflichem Verhältniss, deren ziemlich bunt geformtes Gewölbe von zwei freistehenden Rundpfeilern getragen wird. Auch sie scheint dem

funfzehnten Jahrhundert anzugehören. Leider dient sie, die den geschmackvollsten gothischen Raum in Stettin ausmacht und eine edlere Bestimmung in Anspruch nimmt, gegenwärtig nur zur Aufbewahrung von Baumaterialien.

Noch einmal endlich wurden umfassende Bauveränderungen in der Jakobikirche nothwendig, als sie, bei jener ewig denkwürdigen Belagerung Stettins im Jahre 1677, welche die ganze Stadt in einen Trümmerhaufen verwandelte, ausgebrannt war und ihre Hauptgewölbe verloren hatte. Die letzteren wurden um das Ende des siebzehnten Jahrhunderts als flachgeschwungene moderne Kreuzgewölbe erneut; der prunkvolle Altar, die Gestühle, die Brüstungen der Emporen u. dgl. wurden im Style jener Zeit, doch in sehr tüchtiger, reicher und zumeist sehr geschmackvoller Schnitzarbeit hergestellt. So giebt gegenwärtig das Innere der Kirche einen ganz eigenthümlichen, doch keineswegs unschönen Eindruck. Von eigentlich gothischer Form tritt dem Auge nur wenig entgegen, indem diese auch bei den Anbauten der Seitenschiffe bereits wenig beobachtet ist. Nur die grossen feierlichen Massen des Ganzen herrschen vor und ihre einfache Colossalität steht zu dem reichen Schmuck der modernen, dem Auge näher gestellten Dekoration in wirkungsreichem Contraste. —

Die Kirche des ehemaligen St. Marien-Nonnenklosters zu Stettin (ursprünglich ausserhalb der Stadtmauer belegen) ist als Arsenal erhalten, aber so verbaut, dass es schwer ist, etwas Bestimmtes über die architektonische Beschaffenheit ihrer Bautheile zu sagen. Indess zeigen die Gliederungen der ursprünglichen Fenster, wo sie erhalten sind, eine so organische Bildung, dass ich keinen Anstand nehme, das Gebäude als aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts herrührend, somit als dasselbe zu betrachten, welches hier um das Jahr 1336 errichtet wurde [1]).

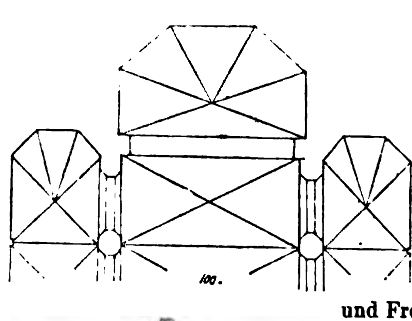
Von der Marienkirche Stettins, die als die schönste des Ortes galt, ist keine Spur mehr vorhanden; die letzten Reste des Baues, die seit dem Brande vom Jahre 1789 übrig geblieben waren, sind vor einigen Jahren abgetragen, um neuen Bedürfnissen der Gegenwart Platz zu machen. Aus, leider nur dunkler Erinnerung schwebt es mir vor, wie an diesen Bauresten (den Chortheilen) so durchgebildete Formen sichtbar waren, dass sie der besten Zeit der Entwickelung des gothischen Baustyles angehört haben dürften. Merkwürdig ist es, dass zwei Abbildungen der Kirche aus früheren Zeiten [2]) den Chor mit einem reichgeformten Zinnenkranze geschmückt zeigen, während dieser auf der jüngsten Abbildung der Marienkirche, die ihre Beschaffenheit unmittelbar vor dem letzten verhängnissvollen Brande darstellt [3]), nicht mehr vorhanden ist. Zinnen solcher Art habe ich übrigens bei keiner pommerschen Kirche (den Thurm der Nikolaikirche zu Greifswald ausgenommen) erhalten gefunden, obgleich sie anderweitig wohl bei Kirchen des Backsteinbaues vorkommen. Die drei genannten Abbildungen lassen zugleich erkennen, dass der Eine Thurm, den

[1]) Nach der Angabe Steinbrücks, Gesch. d. Klöster in P., S. 130. — [2]) Die eine auf der grossen, in Oel gemalten Ansicht Stettins auf dem dortigen Seglerhause, die dem sechzehnten Jahrhundert zugeschrieben wird (lith. von F. Lübcke, herausgegeben von M. Böhme); — die andre in Hering's „Hist. Nachricht von der Stifftung der zwei Collegiat-Kirchen in Stettin etc." 1725. — [3]) Sell, Briefe über Stettin, 1800.



die Kirche hatte, vor dem nördlichen Seitenschiffe stand, dass sie somit auf die Anlage zweier Thürme berechnet war. Ob aber der Unterbau eines südlichen Thurmes wirklich vorhanden gewesen, weiss ich nicht zu sagen.

Wir wenden uns nunmehr zu denjenigen Kirchen des westlichen Pommerns, die der in Rede stehenden Abtheilung angehören. In die frühere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts scheint die Bartholomäuskirche von Demmin zu gehören. Der Chor ist hier nicht als ein gesonderter Bau der Hauptmasse des Gebäudes angefügt; vielmehr schliesst das Mittelschiff unmittelbar, und so auch jedes der beiden Seitenschiffe, in dreiseitig gebrochener Nische (100.). Die Pfeiler, 4 auf jeder Seite, sind einfach achteckig, aber von leichtem, hochstrebendem Verhältniss; so sind auch die Schwibbögen über ihnen, deren Seitenflächen wohl gegliedert erscheinen, in etwas überhöhtem Spitzbogen aufgeführt; alles dies giebt dem ganzen inneren Raume etwas eigen Leichtes und Freies. Die Gurtträger an den Seitenwänden (101.) sind eigenthümlich reich und elegant gebildet, indem die drei an ihnen vortretenden Halbsäulen hier jenes geschwungene birnenartige Profil haben. Von vorzüglich schönem Eindruck ist die hohe Thurmhalle, in der Breite der gesammten Kirche aufgeführt, über deren Mitte sich ausserhalb der Thurm erhebt; die inneren Seitenwände der massiven Thurmpfeiler, welche den Mittelraum der Halle bilden, sind mit Nischen und mannigfachen Fensterblenden geschmückt, wodurch die grossen Massen in heiterster Weise belebt erscheinen. Die Gliederungen der Portale (102, 103.) sind, den Gurtträgern im Innern verwandt, ebenfalls aus weichge-

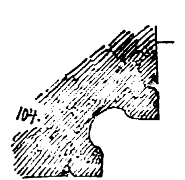


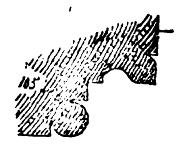


Dreimal wiederholt.



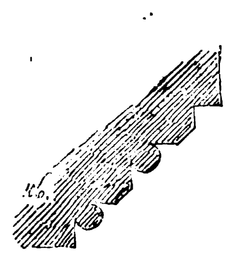
Etwa dreimal.

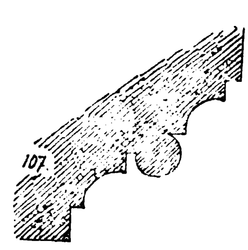




schwungenen Formen zusammengesetzt, ähnlich, doch ungleich einfacher, die der Fenster (104. 105.). Das Thurmportal, dessen Kämpfergesims von Sandstein und mit Pflanzen-, Thier- und Menschenfiguren geschmückt, aber schon sehr verwittert ist, ist zu beiden Seiten, was bei den Backsteinbauten sehr selten erscheint, mit einer Art Streben eingefasst, die reich mit Nischen und Giebelchen verziert sind. Der Thurm hat oberwärts den Ansatz reicher Fensterblenden; sein Oberbau ist aber zerstört und schliesst mit einer modernen Kuppelspitze. Von den Halbgiebeln der Seitenschiffe, die sich dem Thurm anlehnen, hat der nördliche einige eigenthümlich gestaltete Fensterblenden, deren Dekoration nicht den im Backsteinbau gewöhnlichen Rosetten gleicht, sondern aus einfacher gebildeten Formen besteht. —

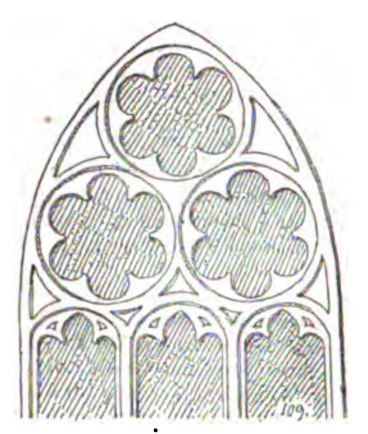
Die Petrikirche zu Treptow an der Tollense dürfte als ein jüngeres Gebäude zu betrachten sein, etwa mit Ausnahme des Thurmes, der nicht durch eine Halle der bisher geschilderten Art mit der Kirche verbunden ist, sondern frei vor das Mittelschiff derselben vortritt. Der Chor der Kirche ist dreiseitig geschlossen; die Seitenschiffe sind, ebenfalls in dreiseitiger Form, um den Chor herumgeführt, in derselben Weise, wie dies in der Jacobikirche zu Stettin der Fall ist. Im Innern der Kirche laufen auf jeder Seite sieben Pfeiler in gerader Flucht hin; diesen reihen sich die beiden Pfeiler an, welche die Ecken des Chorschlusses bilden. Die Pfeiler sind wiederum einfach achteckig; die Seiten der Schwibbögen über ihnen haben jene nüchterne Bildung, die nur durch geradlinige Einschnitte hervorgebracht ist. Die Gurtträger an den Wänden sind ebenso gestaltet, wie die an der vorgenannten Kirche von Demmin. Die Gewölbe

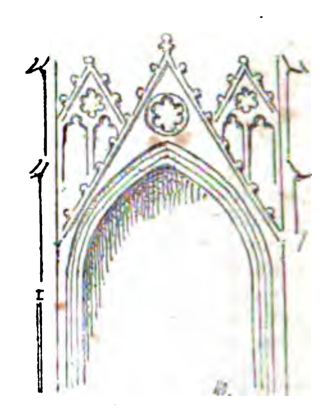




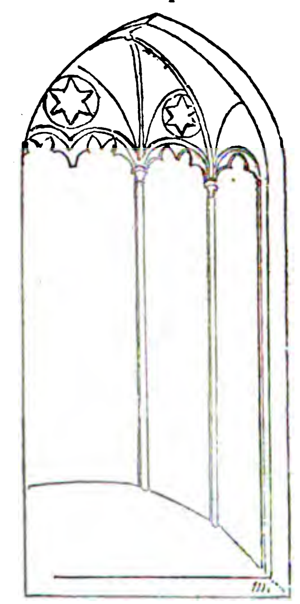
in dem gesammten Chortheil der Kirche haben die spätere Sternform, während man im Uebrigen nur Kreuzgewölbe sieht. Unter den Fenstern, deren Umfassung (106. 107.) übrigens wohlgebildet ist, findet sich eins, an der Südseite, dessen schlanke Stäbe (108.) vortrefflich geformt sind und dessen Obertheil (109.) von mehreren durchbrochenen Rosetten (alles dies aus Backstein) ausgefüllt wird, während im Allgemeinen das Fensterstabwerk der gothischen Backsteinkirchen theils sehr einfach, theils sogar roh erscheint, was keineswegs überall als der ursprünglichen Anlage angehörig betrachtet werden kann. Das ebengenannte Fenster dürfte somit für die Anschauung des Systemes in seiner Reinheit ein sehr wichtiges Beispiel abgeben. — Sehr eigenthümlich ist ferner der Thurm dieser Kirche. Das Portal desselben ist, wie das der Bartholomäuskirche von Demmin, durch Streben, nur einfacher gebildete, eingefasst; zwischen diesen Streben aber springt über dem Bogen des Portales ein wohlgebildeter Spitzgiebel empor (110.), — eine Einrichtung, die ich sonst fast nirgend an den pommerschen Kirchen gefunden

habe (nur an der Kirche von Damm finden sich die Spuren, dass eine ähnliche beabsichtigt war), und die wohl direkt der Nachahmung des reicher ausgebildeten gothischen Baustyles in südwestlichen Ländern zugeschrieben werden muss. Das Portal führt zunächst in eine flache, offene





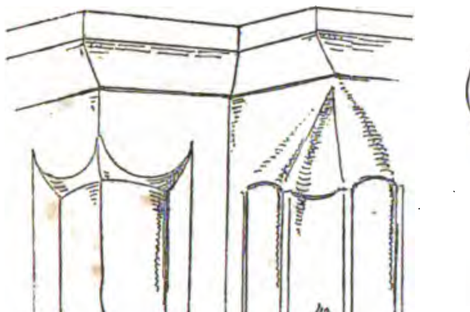
Halle, die in der Dicke der Thurmmauer angebracht ist und in deren Seiten sich zierlich geschmückte Wandnischen (111.) zeigen. Die eigentliche Halle des Thurmes scheint niedrig gewesen zu sein; aus ihr führt ein besonderes Portal in die Kirche, dessen Gliederung (112.), vornehmlich in Betreff der Kämpferformation (113), dem zweiten Nordportal der Kirche von Greiffenberg entsprechend, als eine missverstandene Nachahmung früherer gothischer Motive zu betrachten sein dürfte. (Es findet sich hier sogar eine Verzierungsform, die dem bekannten byzantinischen Würfelkapitäl ähnlich ist; doch halte ich dies für eine reine Zufälligkeit.) Der Thurm ist durch bunte Friese in drei Geschosse getheilt; der

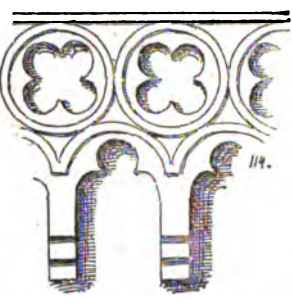




Dreimal wiederholt.

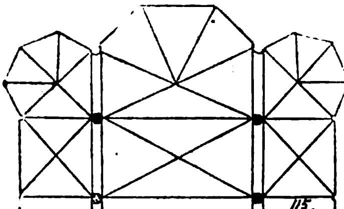
unterste von diesen Friesen (114.), der durch Consolen getragen wird, hat Aehnlichkeit mit einer durchbrochenen Gallerie, wie solche ebenfalls an südlicheren Gebäuden vorkommen. — An der Südseite der Kirche steht ein kapellenartiger Anbau von zwei Geschossen, der dem funfzehnten Jahr-

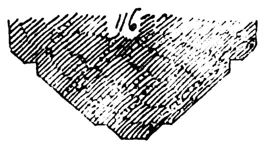




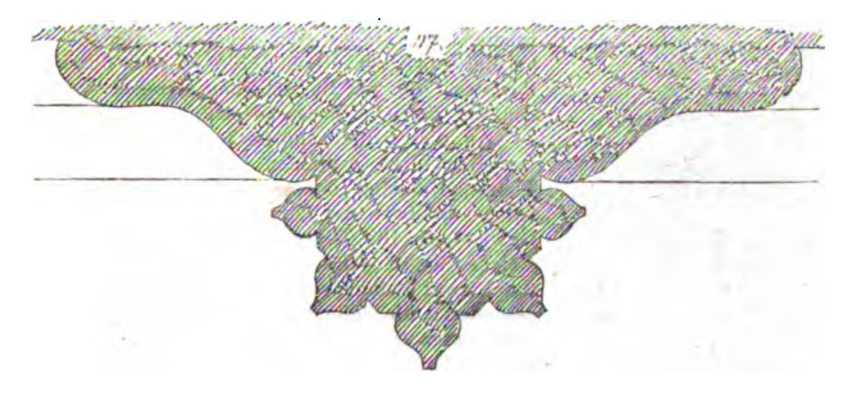
hundert anzugehören scheint; in dem unteren Geschoss bemerkte ich Fächergewölbe, die von einem Pfeiler in der Mitte des Gemaches getragen werden. —

Die Nicolaikirche von Anclam ist an ihrer Altarseite ähnlich geschlossen wie die Kirche von Demmin, mit dem Unterschiede jedoch, dass die Nischen der Seitenschiffe, in vierseitigem Schluss, über die Seitenwände der Kirche vortreten (115.). Die Pfei-





ler, 7 auf jeder Seite, haben einfach achteckige Form; die Schwibbögen über ihnen (116.) sind wiederum nur durch ein Paar geradlinige Einschnitte gegliedert. Die Gurtträger der Seitenschiffe hingegen (117.) sind sehr reich

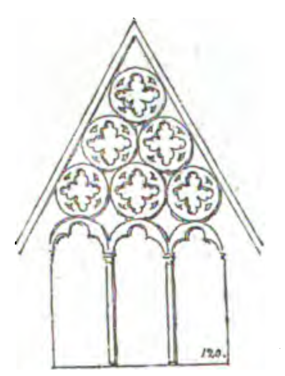




gebildet, denen der beiden vorgenannten Kirchen ähnlich, doch mannigfacher zusammengesetzt und die grossen Wandnischen in weichgeschwungener Gliederung einfassend; eigenthümlich weichgeschwungen auch sind die beiden Eckpfeiler der Altarnische (118.) gebildet. Ueber diesen vollen Gurtträgern setzt das Kreuzgewölbe in unharmonisch dünner Weise auf, so dass es als späterer Zeit angehörig zu betrachten sein dürfte. Eine grosse Vorhalle steht hier wiederum mit dem Schiff und mit den Seitenschiffen in Verbindung. Der Thurm erhebt sich über dem mittleren Raume des Halle; er hat (gleich dem Thurm der Marienkirche von Anclam) seine ganze Höhe und auch die Giebel seiner vier Seiten beibehalten, über denen sodann die schlanke Spitze emporsteigt. Das Thurmportal ist in phantastisch reichen und doch im Grundprinzip nüchternen Formen (119.) gegliedert. Diese Formation und die der Gurtträger im Innern, scheint ebenso, wie die rohe Nüchternheit der Schwibbögen, ein ziemlich spätes Alter der Kirche zu bezeichnen. Zu bemerken ist sonst noch, dass sich im Aeusseren über einem der Strebepfeiler das einfach gebildete Thürmchen, welches als Schluss seiner Gesammtform nöthig ist, erhalten hat. — Der Südseite der Kirche sind einige, nach dem Inneren geöffnete Kapellen angebaut. Der Giebel der einen von diesen (120.) ist ganz durch Rosetten, die von Halbsäulchen getragen werden, auf zierliche Weise ausgefüllt. —



Dreimal wiederholt.



An dieser Stelle dürfte ferner die Kirche von **Barth** zu erwähnen sein. Thurm und Thurmportal sind denen der eben genannten Kirche ähnlich; das Portal hat ganz dieselbe Gliederung. Die Thurmhalle ist ebenfalls auf gleiche Weise gebildet. Die Schiffe werden durch zwei Reihen von 5 achteckigen Pfeilern gesondert; die Seitenflächen der Schwibbögen über diesen sind jedoch wiederum nach lebendigerem Gefühle gegliedert (denen der Marien-

kirche zu Colberg ähnlich.) Der Chor fügt sich dem Mittelschiff als besondrer Bautheil an; er ist durch eine geradlinige Wand abgeschlossen. Eigenthümlich ist es, dass hier eine Art Querschiff entsteht, indem nämlich die letzten Schwibbögen vor dem Chore, die aus dem Mittelraume in die Seitenschiffe führen, von weiter Dimension und schwerer Form aber von geringerer Höhe sind als die übrigen Bögen, und indem auch die ihnen zugehörigen Theile der Seitenschiffe dieselbe geringere Höhe haben. Unter dem Dach des Kirchenschiffes, im Aeusseren, läuft ein aus kleinen Spitzbögen zusammengesetzter Fries hin. Vielleicht deuten diese Form (die wenigstens an das Princip des byzantinischen Frieses erinnert) und die Gliederung der Schwibbögen im Inneren auf ein minder spätes Alter der Kirche.

Endlich gehört zu den bedeutenderen Kirchen der in Rede stehenden Gattung noch die Kirche von **Grimme**. Ihre Thurmanlage und die Vorhalle unter derselben ist der der zuletzt besprochenen Kirchen ähnlich; ihr Chor ist dreiseitig geschlossen und die Seitenschiffe um denselben als Umgang, wie an der Jakobikirche von Stettin und an der Petrikirche von Treptow a. d. T., umhergeführt. Sieben einfach achteckige Pfeiler stehen auf jeder Seite des Mittelschiffes in gerader Flucht, dann folgen die beiden Pfeiler des Chorschlusses; die Schwibbögen über den Pfeilern haben die einfachste Formation. Der Chorraum scheidet sich von dem eigentlichen Schiff durch ein stärkeres Pfeilerpaar; hier sieht man, namentlich wo die Seitenschiffe in den Chor-Umgang übergehen, die Reste einer älteren Bauanlage, die noch der frühsten Entwickelung des Spitzbogens, dem Uebergangsstyle, anzugehören scheint und bei dem Neubau auf ziemlich rohe Weise umgeändert ist. Dasselbe bemerkt man an den Stellen, wo die Seitenschiffe in die Thurmhalle übergehen.

B. Gebäude mit niedrigen Seitenschiffen.

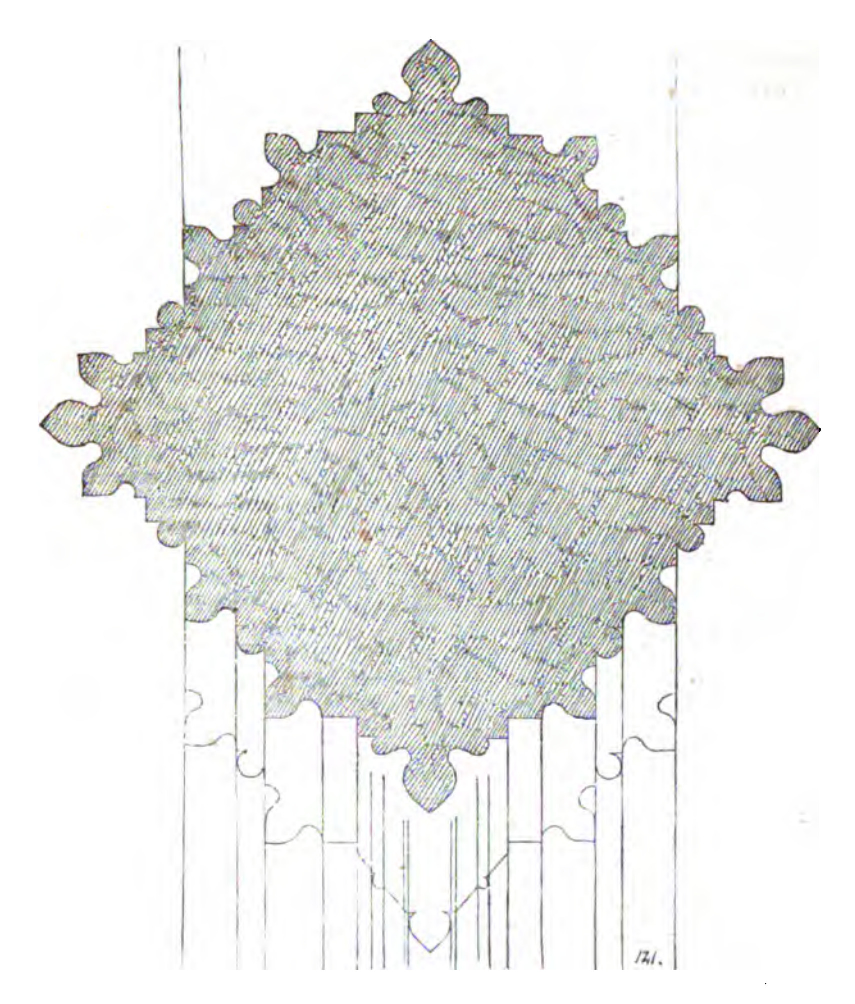
Die **Nikolaikirche** zu **Stralsund** ist die schönste unter den Kirchen der zweiten Gattung, überhaupt diejenige unter sämmtlichen pommerschen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts, welche die reichste und edelste Entfaltung der Architektur des Inneren zeigt. Ihre ganze Anlage deutet darauf hin, dass sie der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts angehört. Eine alte Nachricht sagt, dass sie im J. 1311 zu bauen angefangen sei [1]); dieselbe Nachricht fügt hinzu, im J. 1329 sei „der Thurm" derselben Kirche angefangen worden. Uebereinstimmend mit letzterer lautet eine zur Seite des westlichen Portales befindliche, in einen Stein gegrabene Inschrift: „Inceptio turris S. Nicolai anno millesimo ccc uicesimo nono." Später aber heisst es, unter den Nachrichten Stralsundischer Chroniken: „Anno 1366 in der nacht by 2 vhren, do fieel **der turm** aff von St. Nico-

[1]) Nachrichten über die Stralsundischen Kirchen. (Aus einem alten Manuscript unter den Charisianis auf der hiesigen Rathsbibliothek.) Mitgetheilt in der Sundine, 1835, No. 92, S. 367. — Der obigen Nachricht sind zwar, a. a. O., in einer Anmerkung die Worte „Schwerlich richtig" beigefügt, doch darf man diese wohl nur, da weiter keine Gründe angegeben werden, als die subjektive Meinung des Mittheilers ansehen.

lauss-kerken [1]).“ Alle drei Nachrichten scheinen nur von der Anlage Eines Thurmes zu sprechen; sie scheinen noch durch den Umstand ein grösseres Gewicht zu erhalten, dass an dem mittleren Theil der Westseite, über der sich jezt zwei Thürme erheben, das Fundament anders gestaltet ist, als zu den Seiten, so dass man dasselbe als einen Rest der ersten Thurmanlage betrachten dürfte. Es wird demnach mit Wahrscheinlichkeit der gegenwärtig vorhandene Bau der beiden Thürme als eine Anlage aus der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten sein; die Richtigkeit der Angabe über die Gründung der Kirche selbst finde ich in ihrem ganzen Baustyle aufs Entschiedenste bestätigt.

Das Innere der Kirche hat bedeutende und würdige Dimensionen; das Mittelschiff erhebt sich zu namhafter Höhe, die niedrigeren Seitenschiffe schliessen sich demselben in trefflichem Verhältnisse an. Der Chor ist dreiseitig geschlossen; die Seitenschiffe sind als Umgang um den Chor umhergeführt, doch so, dass sie in der Hauptform einen fünfseitigen Schluss des Ganzen bilden. An den fünf Seiten dieses Schlusses aber treten wiederum kleinere kapellenartige Vorlagen, meist dreiseitig gestaltet, hinaus. Diese reiche, gegliederte Form, in welcher der östliche Theil der Kirche aufgeführt ist, hat unter den erhaltenen Kirchen Pommerns kein zweites Beispiel; sie ist der Anlage der Dome in südwestlichen Landen verwandt und scheint es anzudeuten, dass der Baumeister der Nikolaikirche dort seine Studien gemacht hat. Doch bestätigen dies auch noch andre Motive. Schiff und Seitenschiffe werden auf jeder Seite durch neun Pfeiler gesondert, denen sich die beiden in den Ecken des Chorschlusses anreihen, so dass im Ganzen 20 freistehende Pfeiler vorhanden sind, von denen die 10 westlichen dem eigentlichen Schiff, die 10 östlichen dem eigentlichen Chorbau angehören. Die Pfeiler des Schiffes sind achteckig, mit feinen, in die Ecken eingelassenen Halbsäulchen; ihr Deckgesims wird durch ein einfaches schräges Band gebildet, über dem die reichgegliederten Schwibbögen und die Halbsäulchen aufsetzen, die an den oberen Wänden des Mittelschiffes, als Gurtträger für das Gewölbe des letzteren, emporlaufen. Die Chorpfeiler (121.) aber sind durchaus aufs Reichste und Lebendigste gegliedert, indem nicht nur an ihrer Vorder- und Rückseite die zierlich weich geformten Gurtträger niederlaufen, sondern auch die andern Seiten, welche die Schwibbögen tragen, in regem Wechsel der Theile belebt sind. Im anmuthigsten Verhältniss reihen sich hier Halbsäulchen an Halbsäulchen, die mehr vortretenderen im Durchschnitt jenes reichere birnenförmige Profil zeigend, die andern durch wirkliche Kreisform gebildet. In ähnlicher Weise, nur ein wenig einfacher, erscheint dann auch die Gliederung der Schwibbögen (die zugleich im ganzen Schiff durchgeht). Das Basament dieser Pfeiler erscheint, wo es sichtbar ist, ganz im streng gothischen Style. Ihr Deckgesims ist mit sauberem gothischem Blattwerke verziert. Nah über den Schwibbögen zieht sich an den Wänden des Mittelschiffes, über die Gurtträger sich herumwindend, ein Fries mit ähnlichem Blattwerk hin. Oberwärts ist die Last dieser Wände durch grosse spitzbogige Nischen, von Pfeiler zu Pfeiler reichend, erleichtert; im Grunde der Nischen sind die Oberfenster angebracht; durch die Nischen läuft eine offene Gallerie hin. Die Gewölbe scheinen nicht der ursprünglichen An-

[1]) Berckmann's Stralsundische Chronik etc. Herausg. von Mohnike und Zober, S. 163.



lage der Kirche anzugehören; ihre Kreuzgurte sind meist zu dünn im Verhältniss zu den Gurtträgern; auch sieht man an einzelnen Stellen die Ansätze stärkerer Gurte. Manche andre Spuren von Veränderung der Gewölbe geben sich besonders im Chor-Umgange zu erkennen.

Die Vorhalle auf der Westseite zerfällt in drei Haupttheile, indem der mittlere Raum die Höhe des Hauptschiffes hat, während die Seitenräume der Höhe der Seitenschiffe entsprechen. Die Bögen, welche aus den Seitenschiffen in die Halle führen, sind wiederum vortrefflich gegliedert. Zu bemerken ist jedoch, dass der mittlere Hauptraum der Halle sehr schmal ist, indem hier die Thurmpfeiler so mächtig vortreten, dass nur etwa ein Drittel von dem freien Raume des Mittelschiffes offen bleibt. Dies giebt, für den Gesammteindruck des Inneren, kein recht harmonisches Verhält-

niss [1]), und so scheint es, dass man hieraus auf eine, nach jenem Thurmeinsturz erfolgte Veränderung der ursprünglichen Anlage schliessen dürfte. Vielleicht hat man es, um ein neues Unglück zu verhüten, für nöthig befunden, die Thurmpfeiler in der angegebenen Weise stärker anzulegen.

Die Strebepfeiler der Seitenschiffe treten, kleine Kapellen zwischen sich einschliessend, in das Innere der Kirche hinein. Ausserhalb sind sie jedoch über das Dach der Seitenschiffe emporgeführt und tragen starke Strebebögen, die sich frei gegen die Wände des Mittelschiffes hinüberschlagen. Dies ist wiederum das einzige Beispiel solcher Art, welches an pommerschen Kirchen gefunden wird. An den Strebepfeilern selbst zeigt sich gegenwärtig kein thurmartiger Schluss über dem Ansatz der Bögen, wie solcher, wenn auch in einfachster Gestalt, zur harmonischen Ausbildung der Form nöthig ist. Dass aber Thürmchen der Art vorhanden gewesen sind, sieht man deutlich wenigstens aus dem oberen Ansatz der Strebepfeiler des Chores; an ihren Seiten sind nämlich vertikale Streifen, die gegenwärtig auf unpassende Weise durch die Bedachung der Bögen abgeschnitten werden und die darauf hindeuten, dass diese Theile ursprünglich höher hinaufgeführt waren. — Die Fenster sind zumeist sehr einfach. Das Hauptportal auf der Westseite (122.) hat eine reiche Gliederung, aus Halbsäulen und Einkehlungen gebildet, die sich in angemessener Weise zu einzelnen Gruppen zusammenordnen; Kapitäle oder Kämpfergesims sind an demselben nicht vorhanden, wohl aber ein rein gothisches, nur sehr beschädigtes Fussgesims. Zwei Portale an der Südseite des Chores (123.) sind nach verwandtem Princip, nur einfacher, gebildet. Ein Portal des südlichen Seitenschiffes nahe am Thurme hat dagegen eine Gliederung von ziemlich manierirter Formation (124.), so dass ich es für später eingesetzt halten möchte. — Beide Thürme steigen in einfach viereckigen Massen empor. Bis etwas über der Dachhöhe der Seitenschiffe sind sie ohne alle weitere Verzierung; dann sind an ihnen in vier Geschossen wohlgestaltete Fensterblenden angebracht, je drei auf jeder Seite der Thürme; auch diese sind indess sehr einfach gebildet und namentlich ohne den in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts so häufigen

122. Dreimal wiederholt.

123. Viermal wiederholt.

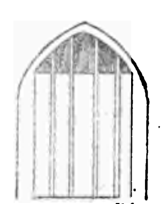
[1]) Als ich die Kirche besuchte, war die Orgel aus dem Mittelraume jener Halle, einer Reparatur wegen, herausgenommen, so dass ich zufällig Gelegenheit hatte, den Gesammteindruck deutlicher zu empfinden, als es ohnedies der Fall gewesen wäre.



Fünfmal wiederholt.

Schmuck der Rosetten von gebranntem Stein. Die ganze Thurmanlage steht solcher Gestalt mit dem, in einfachen Massen aufgeführtem Aeusseren des Kirchenbaues in guter Harmonie. —

Beträchtlich später als die Nikolaikirche erscheint die Jakobikirche zu Stralsund [1]). Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts wird zwar schon von dem Vorhandensein dieser Kirche gesprochen; der gegenwärtige Bau kann aber, seiner ganzen Beschaffenheit nach, erst der späteren Zeit, vielleicht dem Schlusse des Jahrhunderts angehören. Die gesammte Ostseite der Kirche, Mittel- und Seitenschiffe in Einer Flucht, wird durch eine gerade Wand abgeschlossen. Sechs Pfeiler scheiden auf jeder Seite das Mittelschiff von den Seitenräumen; sie haben eine einfach achteckige Gestalt, nur an den beiden Pfeilern zunächst dem Altar sind Halbsäulchen in die Ecken eingelassen. An den Schwibbögen über den Pfeilern ist die Gliederung nur durch geradlinige Einschnitte hervorgebracht (wie oben, S. 717, No. 98.). Diese nüchterne Detailbildung giebt einen Beleg für die in Anspruch genommene spätere Zeit, ebenso auch die Höhenverhältnisse der inneren Räume. Denn während in der Nikolaikirche das schönste gegenseitige Verhältniss zwischen dem Hauptraume des Mittelschiffes und den Nebenräumen der Seitenschiffe obwaltet, so zeigt sich hier das Streben, durch Erhöhung der letzteren eine bedeutsamere Wirkung hervorzubringen, das aber nur als ein Verkennen des reinen Styles, als eine Entartung zu betrachten ist, und das nur eine Zwittergestalt zwischen den Kirchen beider Gattungen zu Wege bringt. Dadurch wird denn auch die Lichtöffnung der Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes unverhältnissmässig klein. Ja, es beginnt bei der Bildung dieser Fenster, nach ihrer inneren Seite, bereits eine eigenthümliche, sehr unschöne Form, die nur aus dem nüchternsten Handwerkssinne hervorgegangen ist und die ich in ihrer vollen Erscheinung als charakteristisch für die Zeit des funfzehnten Jahrhunderts betrachten muss (125.). Indem nämlich der Bogen, der das Fenster oberwärts schliesst, mit den Linien der Wandnische des Inneren parallel läuft, indem aber das Fenster selbst schmaler ist als die Nische, so wird der Uebergang aus den vertikalen Seiten des Fensters in den Bogen zu einer gebrochenen Ecke, die den lebendigen Organismus der Form geradehin aufhebt. Bei der Jakobikirche ist diese Einrichtung insofern minder auffällig, als die Lichtöffnung der Fenster eben nur im Einschluss jenes Bogens besteht, somit durch ihren unteren Abschnitt jener gebrochene Uebergang anderweitig bedingt scheint. Bei der Marienkirche von Stralsund (vergl. unten) entwickelt sich diese Form in ihrer ganzen unschönen Eigenthümlichkeit. — Die Thurmhalle der Jakobikirche ist von grossartiger Einrichtung. Ueber ihrem Mittelraume erhebt sich der Thurm



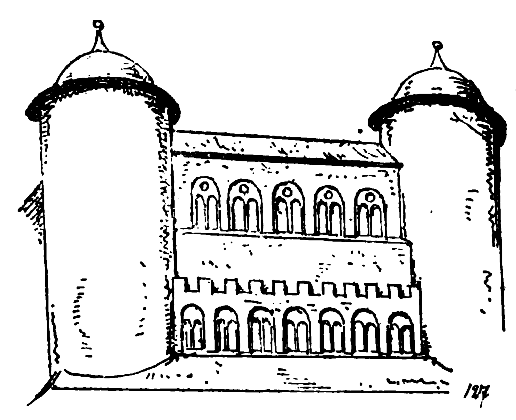
[1]) Vergl. Zober, die S. Jakobikirche zu Stralsund, in der Sundine, 1837, No. 71, ff.

(als ein einzelner), der schlank in die Höhe steigt und auf eine reiche und geschmackvolle Weise geschmückt ist. Zunächst über der Höhe des Mittelschiffes ist der Thurm, in zwei Geschossen, viereckig gestaltet. Zur Abtheilung der Geschosse dienen zierliche Rosettenfriese von schwarzglasirten Steinen; an den Seiten jedes einzelnen Geschosses sind je drei Fensterblenden angebracht, denen der Nikolaikirche ähnlich, aber mit reichen Rosetten, ebenfalls von schwarzglasirtem Steine, geschmückt. Ueber den Ecken des zweiten Geschosses springen dann kleine viereckige Thürmchen mit Fensterblenden empor, zwischen denen sich der achteckige Oberbau erhebt, dessen Seiten wiederum denen der unteren Geschosse ähnlich geschmückt sind. Auch diese reiche Dekoration des Thurmbaues scheint mir charakteristisch für die genannte spätere Zeit, in welcher das künstlerische Element mehr am Aeusseren der Gebäude als an ihrem Inneren hervorzutreten beginnt. —

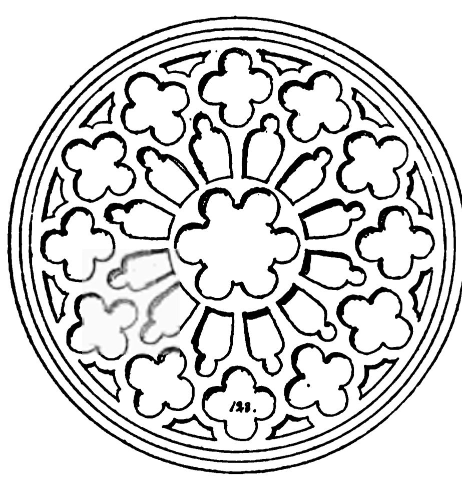
Die Nikolaikirche zu Greifswald ist um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts angefangen und höchst wahrscheinlich im Jahr 1326 vollendet worden [1]). Ohne Zweifel gehört der gegenwärtig vorhandene Hauptbau der Kirche in diese Zeit, wenigstens sprechen dafür die sehr schönen Verhältnisse des Inneren, namentlich das sehr harmonische Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff. Auffallend ist nur die etwas nüchterne Gestaltung der Ostseite, indem das Mittelschiff mit einer geradlinigen Wand schliesst, während die Seitenschiffe hier durch schräge Wände begrenzt werden, so dass (wie an der Marienkirche von Anclam in deren gegenwärtiger Erscheinung) für das Aeussere eine Art dreiseitigen Chorschlusses entsteht. Das Hauptfenster der östlichen Wand ist bemerkenswerth durch die, wie es scheint, alte Stabverzierung (126.), deren Verschlingungen der Fensterbildung mancher Gebäude in südwestlichen Landen entsprechen, doch, dem Backsteinbau gemäss, auch so ziemlich einfach gehalten sind. Sonst lässt sich über die Detailformen der Kirche kaum etwas Besondres sagen, da sie bei der neuerlich erfolgten, übrigens sehr geschmackvollen Restauration durchweg erneut und umgewandelt sein dürften. — Nur der Thurmbau der Kirche ist in seinen ursprünglichen Formen erhalten; diese jedoch deuten auf ein jüngeres Alter, als das der Kirche, ihrer Anlage nach, zu sein scheint. Vermuthlich gehört der Thurm, der sich über der Mitte der Westseite erhebt und dem Thurm der Jakobikirche von Stralsund in mehreren Motiven ähnlich ist, der Zeit um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts an. Bis zur Höhe des Mittelschiffes und diesem an Breite gleich steigt er in einfach viereckiger Masse empor, nur am Obertheil mit einigen Fensterblenden von zusammengesetzter Gestalt, doch ohne weiteren Schmuck, versehen. Dann springen über den Ecken kleine Rundthürmchen empor, deren rothe Steinmasse in gewissen Zwischenräumen von schwarzen Steinlagen durchzogen wird (127.). Die Thürmchen stehen aber nicht frei, sondern sind durch kleine Zwischenbauten verbunden, die aus drei Geschossen, übereinander zurücktretend, bestehen. Das unterste dieser Zwischengeschosse hat eine Zinnen-artige Bekrönung; zugleich ist dies, sowie



[1]) Gesterding, Beitrag zur Gesch. d. St. Greifswald, S. 40. — Vgl. Biederstedt, Gesch. d. Nikolaik. in Greifswald, S. 8.



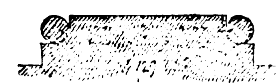
das oberste Zwischengeschoss, durch Reihen kleiner Fensterblenden geschmückt, die aber nicht im Spitzbogen, sondern, charakteristisch für die spätere Zeit, im Halbkreisbogen überwölbt sind. Ueberhaupt scheint dieser ganze Zwischenbau mit den Rundthürmchen, der sich so bedeutend von den kirchlichen Eigenthümlichkeiten entfernt und die Anlage von Bauwerken eines kriegerischen Zweckes nachahmt, schon an sich ein jüngeres Alter zu bezeichnen. Dann folgt der schlanke achteckige Oberbau des Thurmes in zwei Geschossen, die durch ein Rosettenfries geschieden werden und deren Fensterblenden mit sehr brillanten Rosetten von schwarzglasirtem Steine (128.) geschmückt sind. Den Schluss des Ganzen macht eine hohe, phantastisch geformte Kuppelspitze, die aus moderner Zeit herrührt, die aber, bei der eigenthümlichen Gestaltung des Thurmes, nicht eben zu seiner Verunzierung dient, wie es anderweitig bei solchen Kuppelspitzen oft genug der Fall ist. Uebrigens muss hinzugefügt werden, dass der gesammte Thurmbau mit Ausnahme der Spitze, seinem Style nach auch nicht eben namhaft später sein kann, als oben angegeben wurde. Zwar wird von einem zweimaligen, durch Orkane veranlassten Sturz des Thurmes in späterer Zeit, in den Jahren 1515 und 1650, berichtet, durch den auch die Kirche zu beiden Malen sehr beschädigt worden sei [1]). Beide Fälle können indess wohl nur das Gemäuer, welches sich etwa noch über den beiden vorhandenen achteckigen Geschossen erhob (der Thurm soll ursprünglich übermässig hoch gewesen sein) und die darüber befindlich gewesenen älteren Spitzen betroffen haben. —



Die **Petrikirche zu Wolgast** ist ein Gebäude, in welchem sich der

[1]) Biederstedt, a. a. O., S. 17 u. 22.

Baustyl der in Rede stehenden Gattung in einfach tüchtiger Weise entwickelt. Es scheint der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts (doch mehr der Mitte als dem Anfange) anzugehören. Mittel- und Seitenschiffe stehen hier in gutem Verhältniss zu einander. Der Chor ist dreiseitig geschlossen, doch sind hier wiederum die Seitenschiffe um denselben als Umgang herumgeführt, und zwar so, dass sie der Ostseite des Gebäudes einen fünfseitigen Schluss geben. Im Inneren stehen fünf Pfeiler auf jeder Seite des Hauptschiffes in gerader Flucht, denen sich die beiden Pfeiler des Chorschlusses anreihen. Die Pfeiler haben eine einfach achteckige Gestalt, doch treten an ihren vorderen und hinteren Seiten flache Bänder, mit Halbsäulchen auf den Ecken, hervor (129.), die als Gurtträger in die Höhe laufen. Die Schwibbögen über den Pfeilern sind auf ihren Seitenflächen wohlgegliedert. Das Mittelschiff hat ein gutes Sterngewölbe. Die Gliederung an den Portalen der Kirche ist zum Theil reich zusammengesetzt (130.), besonders aus Bündeln von Halbsäulen, indess so, dass hier in dem Princip der Zusammensetzung keine rechte Lebensfrische sichtbar wird. Ein Paar Kapellenbauten, die sich der Kirche anschliessen und gegen das Innere derselben öffnen, sind in guten Verhältnissen aufgeführt. Der Giebel der Sakristei zeichnet sich durch leicht emporsteigende Strebethürmchen und andre, den leichteren Freibau bezeichnende, doch im Wesentlichen noch ziemlich einfach gehaltene Formen aus. — Es wird von mehreren Zerstörungen berichtet, die die Kirche im Lauf der Jahrhunderte, namentlich in den Jahren 1512, 1628 und 1713, durch Brand erlitten habe [1]; indess scheinen wenigstens die Hauptheile der Anlage hiebei nicht wesentlich beschädigt worden zu sein. Der obere Theil des Thurmes, der sich über der Westseite erhebt, ist als die wesentlichste Erneuerung des Baues, und zwar aus der Zeit des vorigen Jahrhunderts, zu betrachten.





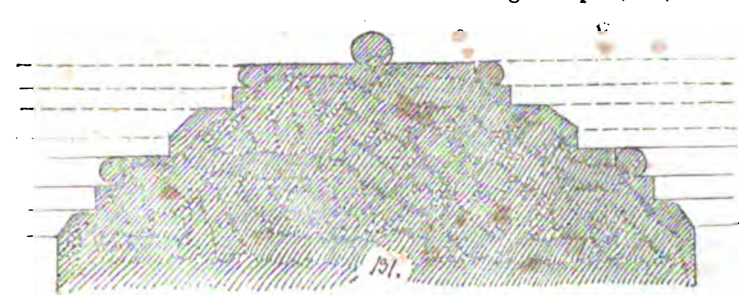
Dreimal wiederholt.

An die ebengenannte Kirche schliessen sich fünf in dem östlichen Theile Hinterpommerns belegene Kirchengebäude, die Hauptkirchen von Belgard, Cöslin, Rügenwalde, Schlawe, Stolp, alle den Namen der Marienkirche führend, — an. An diesen entwickelt sich das Bausystem der in Rede stehenden Gattung in ziemlich consequenter Weise, und zwar so, dass ihre Formen mit denen der früher erwähnten Gebäude Hinterpommerns (den Hauptkirchen von Colberg, Treptow a. d. R., Greiffenberg) manche Verwandtschaft haben und unter sich, je nachdem ein

[1]) Heller, Chronik der Stadt Wolgast, S. 13 u. 229. (Nach Heller's Darstellung sollte man vermuthen, dass aus dem letzten Brande der Kirche vom J. 1713 sehr wenig Brauchbares übrig geblieben sei.)

lebendigeres oder ein mehr nüchternes Gefühl darin hervortritt, wiederum ein höheres oder jüngeres Alter bezeichnen. Zu bemerken ist im Allgemeinen, dass der Chor an diesen sämmtlichen Kirchen als gesonderter Bautheil, in der Breite des Mittelschiffes und dreiseitig geschlossen, erscheint; dass Mittel- und Seitenschiffe durchweg in gutem Verhältniss zu einander stehen, und dass die Kirchen überhaupt durch ihre räumlichen Verhältnisse von guter Wirkung sind; dass ferner die Pfeiler in der Hauptform achteckig sind; dass über dem einfachen Kämpfergesims der Pfeiler, neben der Gliederung der Schwibbögen, welche die Pfeiler verbinden, zugleich die Gliederung der grossen flachen Nischen an den oberen Wänden des Mittelschiffes aufsetzt; dass die vier erstgenannten Kirchen auf jeder Seite des Mittelschiffes drei Pfeiler haben (nur in der Kirche von Stolp sind deren vier); dass die Gewölbe der Haupträume überall in der Sternform erscheinen, die wenigstens bei einigen Gebäuden der ursprünglichen Anlage anzugehören scheint; dass überall auf der Westseite sich nur Ein Thurm erhebt, und dass dieser in der Regel ursprünglich vor die Seitenschiffe vortritt und nur mit dem Mittelschiff durch eine hohe Halle in Verbindung steht (nur die Kirche von Stolp hat hierin eine wesentlich abweichende Einrichtung); dass überall unter den Dächern der Seitenschiffe Rosettenfriese, oft gedoppelte, hinlaufen (eine Einrichtung, die zwar auch bei mehreren der im Vorigen besprochenen Gebäude vorkommt); dass aber sonst sich im Aeusseren keine reichere Dekoration entwickelt.

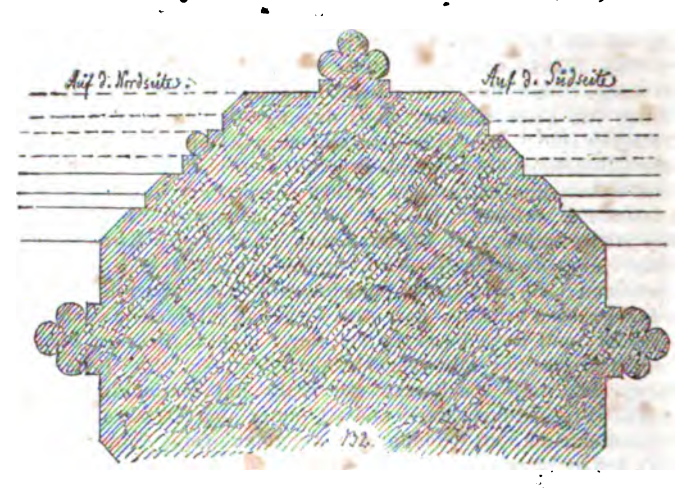
Als die edelste unter den fünf genannten Kirchen, somit als der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts angehörig, erscheint die Marienkirche von Belgard. Die Gliederung der Schwibbögen und der Wandnischen über diesen ist einfach, aber von reiner Bildung; an der Vorderseite der Pfeiler läuft eine Halbsäule als Gurtträger empor (131.). Ueber



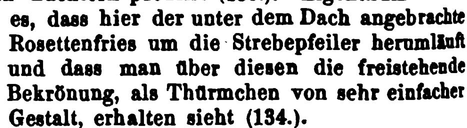
den Schwibbögen zieht sich durch die Wandnischen ein Rosettenfries hin. Fenster und Portale sind in lebendig bewegten Formen gegliedert. — Im Mittelschiff fehlen gegenwärtig die Gewölbe, doch sieht man aus den vorhandenen Ansätzen derselben noch, dass sie, wie die des Chores, die Sternform hatten.

Nicht ganz so edel in den Detailformen und offenbar etwas jünger als die ebengenannte Kirche, doch noch einige schöne Einzelheiten bewahrend, zeigt sich die Marienkirche von Cöslin. In den Gliederungen der Bögen und Nischen, namentlich über der südlichen Pfeilerstellung der Kirche, tritt schon mehr nüchternes Element hinzu, indem dieselben grossentheils nur durch geradlinige Einschnitte hervorgebracht sind. Doch sind

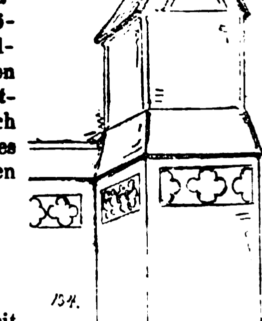
auch hier noch Gurtträger an den Hauptseiten der Pfeiler angeordnet, die aus Bündelchen von je drei feinen Halbsäulen bestehen (132.). Diese, so-



wie die als einfache Halbsäulen gebildeten Gurtträger des Chores stehen zu den Gurten des Sterngewölbes in harmonischem Verhältniss. Die Seitenschiffe sind hier zu den Seiten des Thurmes vorgeführt und mit seiner Halle verbunden, was sich aber als eine spätere, ziemlich rohe Umänderung der ursprünglichen Anlage zu erkennen giebt. An den äusseren Theilen der Architektur hat manche, zum Theil rohe Umänderung statt gefunden. Die Chorfenster sind ziemlich nüchtern profilirt (133.). Eigenthümlich ist es, dass hier der unter dem Dach angebrachte Rosettenfries um die Strebepfeiler herumläuft und dass man über diesen die freistehende Bekrönung, als Thürmchen von sehr einfacher Gestalt, erhalten sieht (134.).



Etwa gleich alt mit der Kirche von Cöslin ist die **Marienkirche** von **Schlawe**. Bei ihren Bögen und den Wandnischen über diesen finden sich ähnliche Elemente wie dort; Gurtträger sind an den Pfeilern nicht vorhanden, doch haben ihre Ecken ein eigenthümlich zierliches Profil (135.), indem sich aus tiefen Einkehlungen

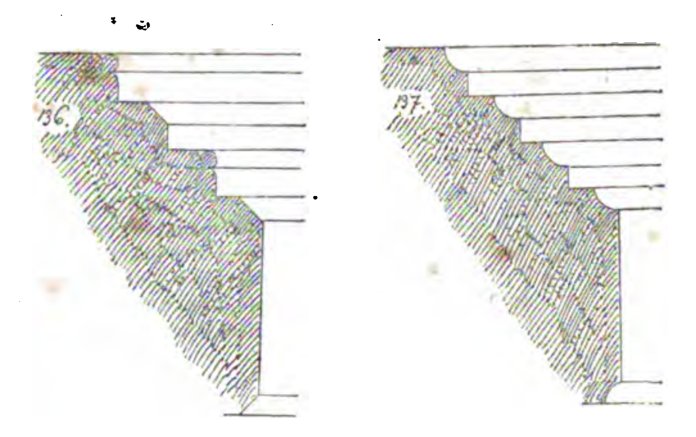




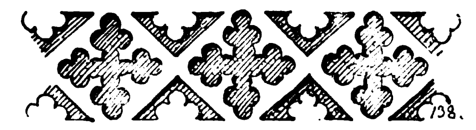
feine Halbsäulchen entwickeln. (Die Feinheit

dieser Form steht übrigens nicht recht in Harmonie mit der schweren Gesammtmasse der Pfeiler.) Auch hier sind die Seitenschiffe zu den Seiten des Thurmes vorgeführt und mit seiner Halle verbunden. Eigenthümlich ist die Anlage einer Halle am nördlichen Seitenschiffe, welche sich um dessen östliche Ecke herumzieht und in den Chor führt. Sie ist, wie alle Räume der Kirche, mit Sterngewölben überspannt, doch von roher Arbeit. Die Gliederungen der Fenster entsprechen denen der Bögen über der Pfeilerstellung im Inneren. Die Gliederung des Hauptportales ist reich, aber nach ziemlich nüchternem Princip, aus Halbsäulen von verschiedener Stärke zusammengesetzt.

Auch die Marienkirche von Stolp dürfte derselben Periode (etwa der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) angehören. Seltsam ist es, dass hier die Bögen und Nischen über der nördlichen Pfeilerstellung der Kirche (136.) eine lebendigere, die über der südlichen (137.) eine mehr nüchterne



Gliederung haben; auch sind an der Nordseite frei vorspringende Gurtträger, in ihrer Hauptform als Halbsäulchen, angeordnet. Diese Gurtträger brechen aber nah unter dem Ansatz der Gewölbgurte ab, und letztere beginnen in dünneren Verhältnissen, so dass sich hier die Veränderung der ursprünglichen Anlage deutlich erkennen lässt. Ueber den Schwibbögen der nördlichen Pfeilerstellung zieht sich ausserdem auch ein Rosettenfries (138.) hin. — Es ist schon bemerkt, dass die Marienkirche von Stolp die grösste des in Rede stehenden Cyclus ist. Noch bedeutsamer wird die Wirkung ihrer architektonischen Masse durch



die Anordnung einer Thurmhalle, deren Seitenräume, vor den Seitenschiffen, dem mittleren Raum an Höhe gleich sind, so dass sich hier eine Art westlichen Querschiffes bildet. Die Thurmhalle hat keine Gewölbe, doch zeigen die in ihr vorhandenen Gurtträger, dass sie auf die Ausführung eines solchen eingerichtet war. — Die an Fenstern und Thüren vorkommenden Gliederungen sind ohne sonderliche Bedeutung.

Die Marienkirche von Rügenwalde scheint der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts anzugehören. Bögen und Wandnischen über den Pfeilern des Innern sind hier ausschliesslich nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert. Eigenthümlich ist auch hier eine verschiedene Einrichtung beider Oberwände des Mittelschiffes, indem nämlich auf der Südseite, im Grunde jener flachen Nischen, kleinere Nischenreihen angeordnet sind, über denen dann die niedrigen Oberfenster (nur durch die Linien eines Spitzbogens, aber nicht zugleich durch senkrechte Fortsetzung desselben eingeschlossen) ein wenig genügendes Licht hereinfallen lassen (139.). Auf der Nordseite dagegen ist die Einrichtung einfach und von gewöhnlicher Art. Die Seitenschiffe sind auch hier in späterer Zeit neben dem Thurmbau vorgeführt und mit dessen Halle in Verbindung gesetzt. Die Gliederungen am Aeussern der Thüren (140.) und Fenster (141. und 142.) sind zumeist wohlgebildet. — Merkwürdig ist die Einrichtung der neben dieser Kirche befindlichen Sakristei; sie ist nämlich von vier nicht hohen Kreuzgewölben überspannt, deren Gurte (in der Form des Rundstabes) in der Mitte durch einen Rundpfeiler gestützt werden und an diesem niederlaufen.

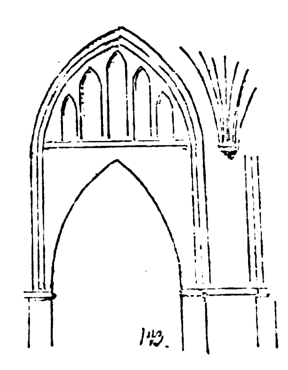
Viermal.

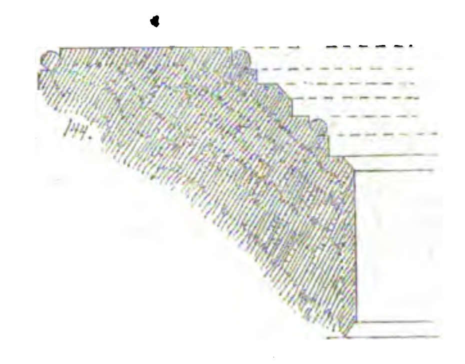


Chorfenster. Fenster des Seitenschiffes.

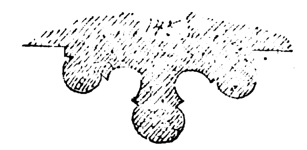
In einem verwandten Verhältniss zu den zuletzt benannten Kirchen steht die Moritzkirche zu Pyritz, die etwa aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts herrühren dürfte. Ihre ursprüngliche Anlage stimmt im Wesentlichen mit jenen Kirchen (die von Stolp ausgenommen) überein, und es ist nur der sonderbare Unterschied zu bemerken, dass an den Ober-

wänden des Mittelschiffes keine Fenster, sondern nur Reihen kleiner Fensterblenden vorhanden sind (143.), und dass somit das Mittelschiff ein mehr gedrücktes Verhältniss hat. Dann ist auch die Eigenthümlichkeit anzuführen, dass die Schwibbögen über den Pfeilern in beträchtlich hohem Spitzbogen gebildet und ganz ungegliedert sind, während die Wandnischen über ihnen eine reichgegliederte und gut profilirte Einfassung (144.) haben.





Die in den Seitenschiffen angeordneten Gurtträger sind aus je drei durch Einkehlungen getrennten Halbsäulen gebildet (145.); die im Chor haben eine freiere Gestalt und treten aus Wandpfeilern (den Rückseiten der ursprünglichen Strebepfeiler) hervor, deren Ecken wieder auf saubere Weise profilirt sind (146.). Die Sterngewölbe des Chores setzen aber auf diesen Gurtträgern ziemlich unharmonisch auf und sind somit gewiss nicht der ursprünglichen Anlage angehörig. (Auch das Mittelschiff hat Sterngewölbe; in den Seitenschiffen sieht man Kreuzgewölbe.) — In späterer Zeit und zwar im funfzehnten Jahrhundert, ist mit dieser Kirche eine bedeutende Umänderung vorgenommen. Nicht blos sind westwärts die Seitenschiffe wiederum neben dem Thurme vorgeführt und mit dessen Halle verbunden; auch auf der Ostseite der Kirche sind sie, als Umgang um den Chor, fortgesetzt. Bei dieser Umänderung der ursprünglichen Anlage sind die alten Strebepfeiler des Chores stehen geblieben, seine Fenster oberwärts vermauert und die Oeffnungen derselben unterwärts bis auf den Boden hinabgeführt, wobei man aber auf harmonische oder nur handwerksmässig reine Anordnung wenig Rücksicht genommen hat. Sehr seltsam ist es dabei, dass das mittelste (hinterste) Kreuzgewölbe des Chor-Umganges bedeutend höher emporgeführt ist als





die übrigen Theile desselben, dass das Fenster unter demselben ebenso höher und breiter angelegt ist und dass sich darüber ein eigner viereckiger Thurm erhebt, dessen Grundriss aber, dem des bezüglichen Kreuzgewölbes angemessen, ein unregelmässiges Viereck bildet. Dies giebt natürlich dem Aeusseren des Chorschlusses ein ziemlich wunderliches Ansehen. Die Strebepfeiler des Chorumganges sind an ihrer äusseren Fläche mit wohlgebildeten Blenden geschmückt; die Anordnung, besonders aber die Gliederung dieser Blenden entspricht den an den Stargarder Architekturen des funfzehnten Jahrhunderts vorkommenden Dekorationen und darf somit als charakteristisch für die späte Erbauungszeit des Chorumganges betrachtet werden. Die Portale der Kirche (147. 148.), an den älteren wie an den späteren Theilen, haben zum Theil reiche Gliederungen, denen indess ein frischer Organismus fehlt. Die Einfassungen der Fenster sind ziemlich schmucklos [1]).

147.

Das Mittelprofil zunächst und das vordere zum Schlusse wiederholt.



Das vordere Profil zum Schlusse wiederholt

[1]) Eine Inschrift in der nördlichen Nebenhalle des Hauptthurmes berichtet mit folgenden Worten von allerlei Brandunglück, das die Stadt und zum Theil auch die Kirche betroffen:

„Und ist die Stadt Pyritz
Anno 1496 den 19 Mart gantz ausgebrandt
„ 1596 den 19 Mart ist Sie ausgebrandt mit der Kircheuhalle
„ 1634 den 29 Mart ist das Mönche Virtel abgebrandt

C. Besondre Bauformen.

Verschiedene Kirchen und Kapellen von kleinerer Dimension, die in einfacher Anlage, ohne Seitenschiffe, erbaut sind, reihen sich den bisher besprochenen Gebäuden des vierzehnten Jahrhunderts an. Dahin gehört u. a. die Johannis-Kloster-Kirche zu Stralsund, die in angenehmen, leichten und freien Verhältnissen, wenn auch ohne feinere Ausführung des Details, erbaut ist. Merkwürdig ist die Kirche durch den Vorhof, der sich, als das einzige Beispiel solcher Art, das in Pommern erhalten ist, in der Breite der Kirche und in ziemlich bedeutender Tiefe vor ihr ausdehnt. Er ist rings mit einer Halle umgeben, die in der Breite durch je vier, in der Länge durch je neun achteckige Pfeiler gebildet wird; die Pfeiler sind durch gedrückte breite Spitzbögen verbunden; die Gewölbe der Halle haben theils eine wohlgebildete Kreuzform, theils sind es zierliche Sterngewölbe. Das Ganze des Vorhofes ist von sehr wohlthuendem Eindrucke. Ob die erste Anlage des Klosters im J. 1254[1]) schon auf einen solchen Vorhof berechnet war, weiss ich nicht zu sagen. Der Kreuzgang dieses Klosters und die sonstigen Klosterräume sind gegenwärtig sehr verbaut, doch ist vielerlei von kreuzgewölbten Räumen erhalten. — Die Klosterkirche in der Altstadt Pyritz ist ein sehr einfaches Gebäude; eine Thür auf der Nordseite zeichnet sich durch ihre edle, einfach schöne Gliederung (149.) aus. Ein Paar erhaltene Klostergebäude sind auch hier sehr verbaut.

149

Ferner muss hieher, wie es scheint, die Kirche von Usedom gezählt werden. Dem breiteren und längeren Schiffe, über dessen Westseite sich der Thurm erhebt, fügt sich als eigner Bautheil der kleinere dreiseitig geschlossene Chor an. Letzterer erscheint von sehr roher Arbeit. Im Inneren des Schiffes aber springen zwischen den Fenstern wohlgebildete Wandpfeiler vor (die Rückseiten der nach aussen hinaustretenden Streben), mit Halbsäulchen in den Ecken. Die Kirche ist ohne Gewölbe, und scheint auch kein solches gehabt zu haben, da sie zu breit ist, als dass diese Einrichtung ohne freie Pfeilerstellungen im Innern,

Anno 1634 den 1 April ist die gantze Stadt, Kirche v Schule blin (?) drey buhden, abgebrandt
„ 1652 den 19 April ist das . . . . Viertel abgebrandt, ander ertl men brandschaden zu geschweigen."

Indess geht, wie bereits im Obigen angedeutet ist, aus dem Baustyl der Kirche hervor, dass sie wenigstens in ihren Haupttheilen aus diesen Ereignissen unbeschädigt hervorgegangen ist. Nur etwa die rohen oberen Theile des Hauptthurmes dürften als Restauration, nach einem oder dem andern Brande erfolgt, zu betrachten sein.

[1]) Berckmanns Strals. Chronik etc. S. 161.

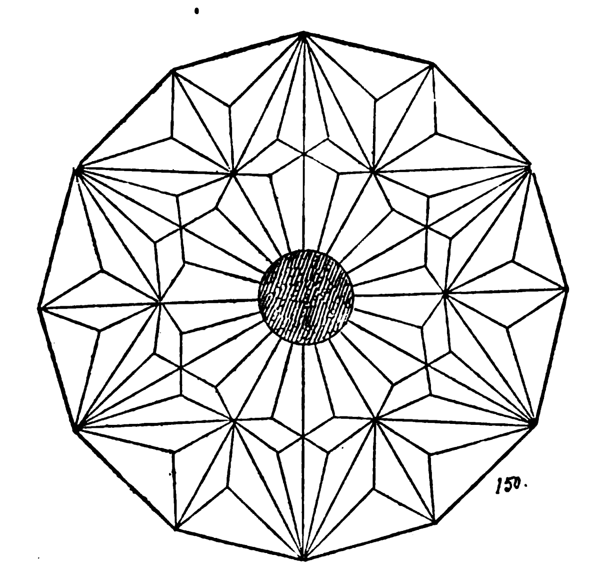
von denen man aber keine Spur sieht, wohl ausführbar gewesen wäre. Doch ist an der Kirche so Vieles verdorben und geflickt, dass es schwer sein dürfte, über ihre ursprüngliche Anlage ein ganz bestimmtes Resultat zu gewinnen.

Ein zwar sehr einfaches, doch zugleich eigenthümlich anmuthiges Gebäude ist die Gertruds-Kapelle bei Treptow a. d. R. (vor dem Greiffenberger Thore). Der Altarraum ist dreiseitig geschlossen; vor der Mitte des Giebels steigt, fast einem starken Strebepfeiler vergleichbar, ein schmales Glockenthürmchen in die Höhe, in dessen Ecken Halbsäulchen eingelassen sind. Die Gewölbe im Inneren sind ausgebrochen und die Kapelle dient nur zur Aufbewahrung von Geräthen. Die beiden andern Kapellen von Treptow, die heil. Geist-Kapelle in der Stadt und die Georgs-Kapelle vor dem Colberger Thore sind minder bedeutend. Beide sind verbaut. — Die heil. Geist-Kapelle zu Garz an der Oder hat eine ähnliche Anlage wie die Gertruds-Kapelle zu Treptow a. d. R.; auch sie indess ist im Inneren verbaut.

Sodann sind einige Kapellen anzuführen, deren Anlage sich, abweichend von der bei den kirchlichen Bauten des Mittelalters vorherrschenden Hauptform, als Polygon gestaltet. Besondre rituelle Bedürfnisse werden diese abweichende Form hervorgerufen haben. Zwei von ihnen, die bedeutenderen und die sich zugleich den schönsten pommerschen Bauten aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts anreihen, sind auf Kirchhöfen belegen und dürften als dem Gräberdienste gewidmet zu betrachten sein. Beides sind Gebäude der Art, welche die Engländer als „Heilige Grab-Kirchen“ benennen und die man gewöhnlich als Nachahmungen der Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem betrachtet; namentlich die eine von ihnen ist dieser Form sehr nahe entsprechend. Doch führen beide den Namen der heil. Gertrud, der indess nicht minder die Bestimmung des Gräberdienstes anzudeuten scheint.[1])

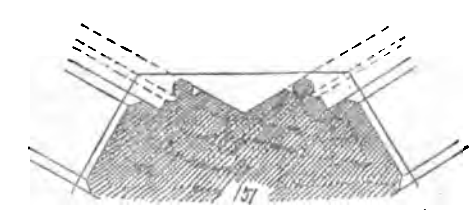
Die eine von ihnen ist die Gertruds-Kirche bei Wolgast. Sie ist von zwölfeckiger Gestalt (150.). In der Mitte steht ein starker Rundpfeiler, über dessen einfachem Deckgesims 24 Gewölbgurten ansetzen, aus denen sich ein sehr zierliches Sterngewölbe entwickelt. In den Ecken der Kirchenwände sind feine Gurtträger, Halbsäulchen in der Hauptform, angebracht; die Gewölbgurte haben ein wohlgebildetes Profil, Fenster und Thüren sind ebenfalls, zwar einfach, doch in edler Weise profilirt. Das ganze Innere gewährt den wohlthuendsten Eindruck, der leider nur durch die hineingesetzten hölzernen Emporen sehr beeinträchtigt wird. (Ueber die Malereien an diesen Emporen s. unten.) — Es wird behauptet, die Kirche sei von Herzog Bogislav X. nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande.

[1]) Es wird nämlich mit der genannten Heiligen die h. Gertrud von Nivelle, die Tochter Pipins, des Major Domus unter Dagobert von Austrasien, gemeint sein. Von Nivelle aber heisst es in der „Christlichen Kunstsymbolik und Ikonographie“ (Frankf. a. M. 1839, S. 208.), dass dieser Ort „den Gestorbenen gute Herberge bereiten solle.“ So erklärt es sich denn, dass auch noch anderweitig die auf Kirchhöfen belegenen Kapellen den Namen der h. Gertrud führen, wie es z. B. mit der oben genannten Kapelle bei Treptow a. d. R. der Fall ist.



somit in den letzten Jahren des funfzehnten oder im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erbauet worden [1]; dieser Annahme scheint aber der ganze Baustyl sehr entschieden zu widersprechen.

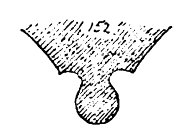
Die Gertrudskirche bei Rügenwalde ist in der äusseren Umfassung ebenfalls zwölfeckig und von nicht geringerer Schönheit in der Entwickelung der inneren Architektur. Doch ist ihre Anlage mehr durchgebildet, indem sich in der Mitte ein sechseckiger höherer Hauptraum gestaltet, dem sich die Seitenräume als Umgang anschliessen. (Diese Einrichtung ist die der in England sogenannten h. Grabkirchen.) Der sechseckige Raum wird durch sechs achteckige Pfeiler (mit feinen Eckprofilen) gebildet, die durch einfache Spitzbögen verbunden sind. Ueber diesen Spitzbögen erheben sich geschmackvoll gegliederte Wandnischen (151.), in denen aber keine Fenster angebracht sind. Der Mittelraum wird durch ein zierliches Sterngewölbe bedeckt, die Seitenräume haben ebenfalls eine Art von Sterngewölben. Die Gewölbgurte haben hier eine mehr nüchterne Bildung, die im Allgemeinen mehr der Zeit des funfzehnten Jahrhunderts als dem vierzehnten anzugehören scheint, und die somit auf die Vermuthung leiten könnte, dass die Kirche etwa von König Erich, nachdem derselbe seinen grossen nordischen Reichen entsagt und sich nach Rügenwalde in ein stilles Asyl zurückgezogen hatte, zum Gedächtniss seiner Wallfahrt ins gelobte Land erbaut worden sei. Doch scheint



[1]) Heller, Chronik der St. Wolgast, S. 49, ohne weiteren Nachweis.

im Uebrigen die Kirche den besten Werken des vierzehnten Jahrhunderts zu nahe verwandt, als dass man dieser Vermuthung sonderlich Raum geben darf; auch würde man in solchem Falle König Erich's Grab wohl in dieser Kirche suchen müssen, während er doch, wie bekannt, in der Hauptkirche der Stadt (der Marienkirche) begraben ist.

Den beiden Gertrudskirchen reihen sich endlich zwei kleine Kapellen von einfach achteckiger Gestalt an. Die eine von diesen ist die Apollonienkapelle zu Stralsund, vor der Südseite der dortigen grossen Marienkirche belegen. Acht starke Pfeiler schliessen hier einfach spitzbogige Wandnischen ein, in denen die gleichfalls spitzbogigen Fenster angebracht sind. Ein achtseitiges Kuppelgewölbe, dessen Gurte auf kleinen Consolen aufsetzen und eine einfach schöne Bildung (doch auch nicht mehr das birnenförmige Profil, — 152) haben, bedeckt den inneren Raum. Das ganze Innere, so einfach es ist, bringt einen klaren und wohlthuenden Eindruck hervor; es wäre sehr wünschenswerth, dasselbe einer würdigeren Bestimmung, als der es gegenwärtig dient, zurückgegeben zu sehen. Die Sage bringt die Kapelle mit einer Heilquelle in Verbindung, und der Name der heil. Apollonia, der Schutzpatronin gegen das Zahnweh, könnte dafür sprechen; sonst möchte man die Kapelle wohl für eine Taufkapelle halten, wie solche, zumeist zwar in der früheren Zeit des Mittelalters, in achteckiger Gestalt neben den Hauptkirchen errichtet wurden; auch mit einer solchen Bestimmung könnte sich die Sage von jener Heilquelle verbinden lassen. Die Bauweise scheint der besseren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu entsprechen. Nach chronikalischer Nachricht soll die Kirche jedoch im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts erbaut sein [1]). Ist dies wirklich der Fall, so würde man hier auf das Auftreten eines Baumeisters schliessen müssen, dessen reiner Formensinn von dem derjenigen Meister, welche die Jakobikirche und die Marienkirche zu Stralsund aufgeführt, nicht unwesentlich abwich.



Das zweite achteckige Gebäude ist die Kapelle des Georgen-Hospitals zu Stolp, vor der Stadt belegen. Auch bei ihr bilden sich acht ähnliche Nischen. Die Fenster in diesen haben aber nicht die gewöhnliche spitzbogige Form, sondern sind kreisrund; ihre Einrahmung ist einfach, aber fein profilirt. An den Pfeilern zwischen jenen Nischen treten einfach gegliederte Gurtträger heraus; die Gewölbe aber fehlen, vermuthlich seit dem Brande vom J. 1681, von welchem eine in der Kapelle vorhandene Tafel Kunde giebt. Im Aeusseren laufen vor den Ecken des Gebäudes Lissenen, durch Bündelchen von je drei Halbsäulchen eingefasst (153), empor und werden unter dem jetzigen Dache durch einfache Friesbänder begrenzt. Diese besondere Ausbildung der äusseren Architektur (die drei vorgenannten Kapellen sind im Aeusseren ziemlich einfach) dürfte auch hier vielleicht schon auf die Zeit des funfzehnten Jahrhunderts schliessen lassen.



[1]) Berckmann, a. a. O., S. 7.

4. Gothischer Styl des funfzehnten Jahrhunderts.

Das funfzehnte Jahrhundert bezeichnet die höchste Kraftentwickelung der pommerschen Städte. Fast unabhängig von landesherrlicher Gewalt standen die bedeutenderen unter ihnen da, den Unternehmungen der Fürsten oft mit siegreichem Nachdrucke trotzend. Fürstliche Macht war in den Händen der Oberhäupter der Städte, fürstlicher Reichthum in den Häusern der betriebsamen Handelsherren. Aber die ungebändigte Freiheitslust steigerte sich zu kecker Willkür, die Freude am Besitz zu freventlichem Uebermuthe, und die rächende Nemesis blieb nicht aus.

Die bedeutenderen Architekturen dieser Zeit stimmen mit solcher Sinnesrichtung wiederum entschieden überein. Der klare, harmonische Organismus, der von innen heraus Form aus Formen entstehen lässt und das Ganze mit innerer Nothwendigkeit zu einem Vollendeten — einem völlig Geendeten — macht, war schon in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts immer mehr verschwunden und die nüchterne Schulregel an dessen Stelle getreten; entschiedene Wirkung hatte man mehr in der Colossalität der Dimensionen als in lebenvoller Gliederung der Theile gesucht. Noch mehr strebte man jetzt, durch die Wirkung der Masse zu imponiren, selbst dadurch, dass man vorhandene, zum Theil schon an sich nicht unbedeutende Bauanlagen mächtig vergrösserte. Die Erweiterungen der Marienkirche zu Colberg und die der Jakobikirche zu Stettin, die in die spätere Zeit des vierzehnten und in das funfzehnte Jahrhundert gehören, geben dafür besonders charakteristische Beispiele. Doch blieb man bei dieser blossen Ausdehnung der Masse nicht stehen. War das Gefühl für den lebendigeren Organismus des Inneren, somit der eigentliche architektonische Kunstsinn [1]) erloschen, so war doch immer noch genug allgemeine künstlerische Laune übrig geblieben, die durch roh emporgethürmte Steinmassen nicht eben befriedigt werden konnte. Sie wandte sich jetzt dem Aeusseren der Gebäude zu und suchte dasselbe theils durch malerische Gruppirung der Theile, theils durch die Anwendung reicheren Schmuckes lebendig und heiter zu gestalten. Man kann wohl sagen, dass die Architektur dieser Zeit in ihrem Wesen zu einer Architektur des Aeusseren wird; ihr vornehmlich gehört die mannigfache Benutzung jener phantastisch gebildeten glasirten Formsteine an, die unsern Kirchen zuweilen ein so zierliches Gepräge giebt. Aber es ist zugleich auch, was ihr eigentliches Wesen anbetrifft, eine äusserliche Architektur; bei der Bildung und Zusammensetzung jener Dekoration verräth sich insgemein mehr ein spielender Sinn, als ein solcher, welcher den Ernst der Kunst in seiner ganzen Bedeutung zu fassen vermögend gewesen wäre. — Im Vorigen sind bereits mancherlei Bautheile besprochen worden, die für das eben Gesagte Belege geben. Namentlich die Thürme der Jakobikirche zu Stralsund und der Nikolaikirche zu Greifswald gehören hieher, sowie, unter den Werken kleineren Maassstabes, die Giebel über dem südlichen Seitenschiffe des Domes von Cammin. Bedeutendere Beispiele werden im Folgenden gegeben werden.

[1]) Ich sage dies, weil es sich hier um gothische Architektur handelt. Bei der griechischen, die an sich eine Architektur des Aeusseren ist, würde ein solcher Ausdruck freilich nicht passen.

Die Marienkirche zu Stralsund [1]) ist eine der merkwürdigsten pommerschen Kirchen, die dem funfzehnten Jahrhundert angehören, zugleich eine, die ein vorzüglich charakteristisches Beispiel für den architektonischen Sinn dieser Zeit giebt. Gewöhnlich zwar ist man der Meinung, dass das eigentliche Kirchengebäude aus dem vierzehnten Jahrhundert (und zwar aus dessen früherer Zeit) herrühre und dass nur der Bau des Thurmes in das folgende Jahrhundert falle. Diese Meinung gründet sich, soviel ich weiss, darauf, dass in verschiedenen chronikalischen Berichten aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von grossen Beschädigungen gesprochen wird, die ein im vierzehnten Jahrhundert vorhanden gewesenes Gebäude der Marienkirche in der späteren Zeit dieses Jahrhunderts erlitten habe und dass hier und dort auf diejenigen Bautheile, die erhalten geblieben, hingedeutet wird; sodann darauf, dass man im funfzehnten Jahrhundert ausdrücklich nur den Thurmbau erwähnt findet. Eine genauere Vergleichung dieser Berichte (soviel mir deren vorliegen) untereinander und mit dem an dem ganzen Gebäude hervortretenden Style ergiebt indess ein anderes Resultat. Es ist für diesen Zweck nöthig, die bezüglichen Stellen wörtlich hieher zu setzen.

a) „Anno 1382 dess mandages vor pingestenn, do vell vnser leuen fruwenn kercken. dat parth dar dat chor jss.“ (Berckmanns Strals. Chron. S. 5.)

b) „Im jahr 1382 des mandages vor pingsten fiel der thurm tho vnser leuen fruwen nieder, vnd schlog dat chor in, beth vp de ersten söss pyler, de bleuen stan; darup hernamals dat chor wedder gebuwet vnd mit isernen bendern vorsehen ward, wie den noch ogenschinlick is.“ (Storch'sche Chronik bei Berckmann, S. 164.)

c) „Anno xiijc lxxxiiij (1384) des mandages vor pinxsten done fell vnser leüen frowen karcke vnd chür nedder. . . . dat dat chur is ock nedder gefallen, kanme noch wohl sehen, wo de vj pyler geschöreth vnd toreten gewesen vnd mith isernen vorbünden, alseme noch sehen mach.“ (Wessel'sche Bibel, hsgb. von Zober, S. 4.)

d) „Anno 1382 ist S. Marien Kirchenchor eingestürzt. Anno 1389 ist die Thurmspitze eingefallen und hat im Gewölbe grossen Schaden gethan.“ (Mspt. unter d. Charisianis der Rathsbibl. Sundine, 1835, Nr. 92, S. 367.)

e) „Anno xiiijc vnd xj (1411): done wordt de seyger (das Uhrwerk) to Marien gehengeth.“ (Wessel'sche Bibel, S. 4. — Aehnlich bei Berckm., S. 175: „Anno 1411 do wardt de seyer tho vnser leuen fruwen vpgehenget.“)

f) „Anno 1416 do wortt dat fundamente gegrauenn tho vnser leuen fruwenn torne.“ etc. (Berckm., S. 9, und ebendaselbst, S. 177.)

g) „Anno xiiijc vnd xvij (1417), don wordt dat fündamente to Marien thorne gelecht.“ Wessel a. a. O. Uebereinstimmend damit das Mspt. unt. d. Charisianis.)

h) „Anno xiiijc vnd lx (1460): vp Michaelis setteden se dat scherwerck vpp vnser fruwen klocktorne, vnd hingen dar de klocken yn.) (Wessel. a. a. O.)

i) „Anno xiiijc vnd lxxiij (1473), vp Michaelis is dat murwerck to Marien thorne fullenbracht.“ (Wessel, S. 5. Uebereinstimmend damit das Mspt. unter den Charisianis.)

[1]) Vgl. Zober, die S. Marienkirche zu Stralsund. Sundine, 1836, Nro. 55, S. 129 ff.

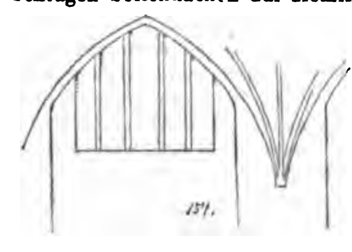
k) „Anno xiiijc vnd lxxviij (1478) wordt de thorne effte scherwerck gerichtet." (Wessel, a. a. O. Uebereinstimmend damit das Mspt. unter den Charisianis. — Berckmann, S. 9, giebt dagegen an, die Spitze sei im Jahre 1482 gerichtet worden.)

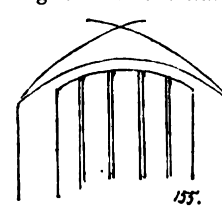
Die Beschädigungen, welche die Kirche in den achtziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts erlitten, müssen sehr bedeutend gewesen sein. Spricht Nachricht a) einfach vom Einsturz des Chores, so nennt die, mindestens eben so glaubwürdige Nachricht c), deren abweichende Jahreszahl ohne weiteres Gewicht zu sein scheint, Kirche und Chor zusammen, und Nachricht b) erwähnt ausdrücklich des Einsturzes des Thurmes, freilich in der (wenn man sie wörtlich fasst) sehr komischen Anschauung, als ob der Thurm über die Kirche weggeflogen sei und den Chor allein eingeschlagen habe. Nachricht d) scheint die Abweichungen, die sich unter den vorgenannten Traditionen finden, auf bestimmte und sichere Weise zu erklären; es würde aber, falls diese Nachricht die vollständig richtige ist, ein zweimaliger Einsturz das Gebäude unbedenklich in solchem Maasse beschädigt haben, dass eine blosse Restauration gewiss kein Werk, welches eine Reihe von Jahrhunderten zu überdauern vermögend war, geliefert haben könnte. Diese Nachricht giebt somit wenigstens sehr erhebliche Zweifel an die Hand, ob das vorhandene Gebäude in seinen Haupttheilen das aus jenen Verwüstungen gerettete sei. Indess muss man doch für die nächsten Jahrzehnte das eingestürzte Gebäude oder einen Theil desselben nothdürftig wiederhergestellt haben, nicht weil sich in der That einige mit eisernen Bändern umgebene Chorpfeiler vorfinden und weil Nachricht b) und c) auf dieselben hindeuten (denn es ist wohl zu bemerken, dass sich beide Nachrichten zur Bestätigung des Factums auf diese Pfeiler berufen, sich somit geradehin als blosse Traditionen zu erkennen geben), sondern weil man, laut Nachricht e), im J. 1411 ein Uhrwerk in der Kirche aufhing, die Kirche also im Gebrauch sein musste. Dann beginnt, im J. 1416, die Arbeit für die Fundamente des neuen Thurmes, dessen Mauerwerk, zufolge Nachricht i), im J. 1473 vollendet wurde. Sieben und fünfzig Jahre hätte demnach eine Stadt, im blühendsten Zustande ihrer Macht, gebraucht, um einen einzigen Thurm zu bauen! Von Unterbrechungen oder Verzögerungen des Baues wird Nichts gemeldet, die politischen Verhältnisse in diesem Zeitraume waren im Allgemeinen so günstig, dass die öffentlichen Unternehmungen wohl nur in einzelnen Fällen für die kürzeste Frist stocken konnten; nicht aber ist es denkbar, dass man so äusserst langsam an dem der Ehre der Stadt gewidmeten Werke vorgeschritten sei, wäre dasselbe nicht von ungleich grösserer Ausdehnung gewesen, hätte es nicht eben mehr als den blossen Thurmbau betroffen. In der That können wir uns die lange Frist von 57 Jahren nicht füglich anders erklären, als indem wir annehmen, dass man gleichzeitig auch die morschen Reste der Kirche, die aus jenen Verwüstungen etwa gerettet sein mochten, durch ein neues, mit der kolossalen Thurmanlage übereinstimmendes Gebäude ersetzte. Dass in den obigen Nachrichten ausdrücklich nur des Thurmbaues gedacht wird, widerspricht dem auf keine Weise; es sind eben nur die Notizen über den Anfang und über das Ende des Gesammtwerkes: mit dem Fundamente des Thurmes wird man begonnen haben und mit dem Bau des oberen Thurmtheiles musste man natürlich schliessen. Auch findet sich eine andere Notiz, die ausdrücklich vom Bau der Kirche, als jener Zeit angehörig, spricht. Stüblinger, ein Zeitgenoss von Berckmann und Wessel, hat nem-

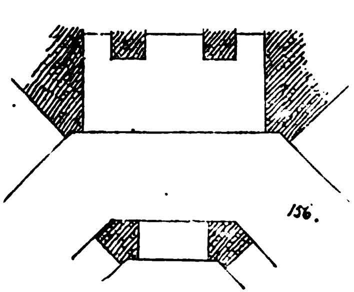
lich den Nachrichten der Wessel'schen Bibel (S. 10), wo die Kostenberechnung des ganzen Gebäudes mitgetheilt wird, die Bemerkung zugefügt: „Item men hefft van olden mureluden gehorett, dat tho der tidt, done de kerke js angehauen tho murende, hebben daran gearbeydet by verdehalffhundert muermeysters ane de thopleger.“ (Dass er und seine Berichterstatter hiebei wirklich die ganze Kirche im Sinne gehabt, ergiebt die grosse Anzahl der Maurermeister, die für den blossen Thurmbau auf keine Weise passen könnte.) Hiebei ist endlich auch noch die obige Nachricht h) in Erwägung zu ziehen. Auf den Hauptthurm kann sie nicht gedeutet werden, da man sonst den Berichterstatter mit sich selbst in Widerspruch setzen würde; auch benennt Wessel den Hauptthurm an allen Stellen kurz, während er hier ausdrücklich vom Glockenthurme spricht, dem das Sparrwerk aufgesetzt worden sei. Unter diesem wird man sich wohl keinen andern als den kleinen Thurm über der Mitte des Kirchendaches (in seiner ursprünglichen Gestalt) denken können, und dürfte somit das Jahr 1460 als dasjenige bezeichnen, in welchem das Kirchengebäude im Wesentlichen seine Vollendung empfangen hatte. — Alles bisher Angeführte erhält aber seine volle Bestätigung durch die Betrachtung des Gebäudes selbst, das mit dem Thurmbau eine einzige, auf die gegenseitige Wirkung berechnete Gesammtanlage bildet, und dessen architektonischer Styl mit dem des Thurmes ebenso übereinstimmt, wie derselbe von dem Styl der besseren Werke des vierzehnten Jahrhunderts (namentlich der Nikolaikirche zu Stralsund) entschieden abweicht und vielmehr bereits das Gepräge einer bedeutenden Ausartung in sich trägt. Ob einzelne geringe Reste des älteren Kirchengebäudes bei dem Neubau benutzt sind, ob namentlich jene mit eisernen Bändern versehenen Chorpfeiler, von denen die Nachrichten b) und c) sprechen, dahin gehören, wage ich für jetzt nicht zu entscheiden. Doch scheinen mir gerade die beiden Nachrichten hiefür von keinem sonderlichen Gewichte, wie ich dies schon oben angedeutet habe; es ist leicht möglich, dass auch diese Pfeiler dem Neubau angehören und, durch irgend einen beliebigen Umstand Furcht einflössend, vielleicht schon während des Baues oder bald nach dessen Vollendung jene starken Bande nöthig machten. Jedenfalls muss man annehmen, dass, wenn auch alte Stücke beibehalten sein sollten, diese doch so umgewandelt und dem Neuen angepasst sind, dass das Ganze nichtsdestoweniger durchaus als Ein Guss zu betrachten ist.

Die Marienkirche ist durchaus in kolossalen Massen erbaut, und die Absicht, hiedurch eine grandiose Wirkung zu erreichen, herrscht entschieden vor. Aber das reine künstlerische Gefühl ist nicht mehr vorhanden, und so hebt dessen Mangel, wenigstens für das Innere, einen grossen Theil der Wirkung auf. Die Marienkirche hat, gleich den beiden andern Hauptkirchen Stralsunds, niedrigere Seitenschiffe neben einem höheren Mittelschiff. Letzteres ist zu riesiger Höhe emporgeführt und die Seitenschiffe streben ihm, wenn sie auch die untergeordneten Theile des Baues bleiben, doch in einer Weise nach, dass nicht bloss, fast wie in der Jakobikirche, das Verhältniss der Entwickelung des einen Theiles aus dem andern wesentlich beeinträchtigt wird, dass vielmehr die Höhenverhältnisse überhaupt in einer Weise überwiegend werden, welche den Eindruck harmonischer Ruhe geradehin vernichtet. Die Massenwirkung noch weiter zu erhöhen ist sodann die, seit der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts nicht mehr beobachtete Einrichtung des Querschiffes wieder zur Anwendung gekommen, und zwar so, dass auch zu dessen Seiten die niedrigeren Räume

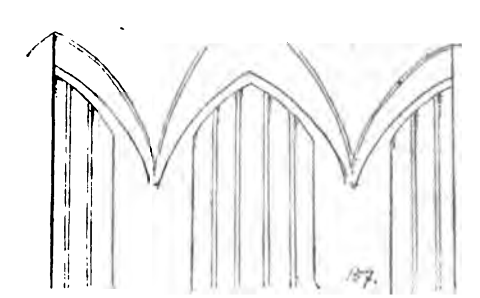
der Seitenschiffe sich erstrecken. Ferner ist die Thurmhalle in der Weise kolossal eingerichtet worden, dass ihre Seitenräume, über die Seitenschiffe sich erhebend, gleiche Höhe mit dem Mittelraume erhalten haben, wodurch sich (wie in der Marienkirche von Stolp) ein zweites, westlich belegenes Querschiff bildet. — Zu jeder Seite des Hauptschiffes stehen, mit Einschluss der beiden Pfeiler des Chorschlusses, um den die Seitenschiffe als Umgang herumgeführt sind, zehn Pfeiler; vier andere in den Flügeln des östlichen Querschiffes reihen sich diesen an. Die Form sämmtlicher Pfeiler ist einfach achteckig; die Schwibbögen über ihnen sind an ihren schrägen Seitenflächen auf ziemlich nüchterne Weise gegliedert. Die Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes haben die unschöne, höchst nüchterne Form eines eckigen Bruches als Uebergang der vertikalen Seite in den Bogen (154.), wie diese bereits oben bei der Jakobikirche von Stralsund näher erörtert ist. Hier zeigt sich diese Form, sowohl im Innern, wie im Aeusseren, vollständig und frei entwickelt. Die Gewölbe setzen überall ohne Gurtträger an und bestehen aus einfach dünnen Kreuzgewölben, deren Erscheinung ebenfalls ziemlich nüchtern ist. An den Seitenschiffen treten die Strebepfeiler nach dem Inneren herein und bilden somit kleine Kapellen; diese sind mit flachen Kreuzgewölben überspannt und auch die Fenster haben in ihrer Ueberwölbung den flachen Bogen (155.); beides ist wiederum ein Beleg für die späte Zeit. Gänzlicher Mangel an künstlerischem Sinn jedoch zeigt sich in der Anordnung der Fenster des Chor-Umganges. Der Chor ist dreiseitig geschlossen, und der Umgang befolgt dieselbe Form. Dadurch werden aber die drei Seiten, die den Schluss des Chorumganges bilden, sehr breit und die Anordnung Eines Fensters für sie ist nicht mehr hinreichend. Man hat sich so geholfen (156.), dass man zwischen die starken Pfeiler, die in den Ecken hereintreten, jedesmal zwei schwächere setzte, so dass drei Fenster entstanden, welche, da das Gewölbe hier spitzbogig ist, die gebrochene Form der Fenster an den Oberwänden des Mittelschiffes wiederholen; aber nur das Fenster in der Mitte einer jeden Seite wurde als ein ganzes ausgeführt: die beiden daneben sind nur halb so breit und, um die Nüchternheit vollständig zu machen, auch nur mit der Hälfte des Spitzbogens überwölbt (157.)! Dazu kommt endlich, dass die Gewölbe, welche über dieser Fenster-Architektur ausgehen, zugleich höchst unharmonisch gegen den stärkeren Eckpfeiler anstossen.







Bietet solcher Gestalt das gesammte Innere dem an edlere Formen gewöhnten Auge wenig Erfreuliches dar, erfüllt es den Sinn des Beschauers



nur mit dem dumpfen Eindrucke der, aller Anmuth entbehrenden Grösse, so ist dagegen dem Aeusseren des Gebäudes seine eigenthümliche Bedeutung auf keine Weise abzusprechen. Zwar treten auch hier die widerwärtigen Formen der Oberfenster am Mittelschiff und der Fenster des Chor-Umganges dem forschenden Auge befremdlich entgegen, zwar ist feinerer Schmuck (zu dem hier die gothischen Blumenfriese unter den Hauptdächern gehören) nur sehr sparsam angewandt, ist überhaupt auf die feinere Gliederung der Masse wenig Rücksicht genommen; wohl aber stehen hier die Haupttheile der Masse, und namentlich die der zumeist vorherrschenden Thurm-Anlage, in trefflichem Verhältniss zu einander; sie bauen sich leicht, kühn und sicher über einander empor und bilden somit ein Ganzes, in dem sich eine mächtig emporstrebende Kraft glücklich ausdrückt und das, je nach den verschiedenen Standpunkten des Beschauers, stets die grossartigste malerische Wirkung hervorbringt. Ich möchte sagen, das Gebäude sei vorzugsweise aufgeführt, um der äusseren Erscheinung der ganzen Stadt in solcher Art den Stempel der Kraft und Grösse aufzudrücken; man habe vorzugsweise diese äussere, malerische Wirkung, die auf entferntere Standpunkte des Beschauers berechnet ist, beabsichtigt, so dass theils eine feinere Gliederung der Theile nicht nöthig war, vielleicht selbst unvortheilhaft gewesen wäre, und dass die oben berührten unschönen Formen sich in der Masse verlieren mussten. Jedenfalls ist es der Thurmbau der Marienkirche, der Stralsund das eigenthümliche heroische Gepräge bewahrt, wodurch die Stadt ausgezeichnet ist, während z. B. die Thürme der im Inneren so unendlich schöneren Nikolaikirche gar unbehülflich, selbst plump erscheinen.

Der eigentliche Hauptthurm der Marienkirche steigt auf der Mitte der Westseite, in der Breite des Mittelschiffes, in viereckiger Masse empor bis etwas über das Dach des Mittelschiffes. Auf den vier Ecken wird dieser Unterbau durch achteckige Treppenthürmchen eingefasst, die in freien Spitzen endigen; zwei von ihnen zeigen sich vollständig an der westlichen Façade, die beiden andern erheben sich aus den Dächern der Seitenschiffe. Zwischen den Treppenthürmchen verjüngt sich die Masse des Thurmes und nimmt eine achteckige Gestalt an, in zwei Geschossen auf jeder Seite mit schmalen Fensterblenden geschmückt. Darüber lagert jetzt eine schwere kuppelförmige Spitze, welche aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts herrührt; die im Jahr 1478 aufgeführte Spitze war von achteckig pyramidaler Form und mindestens eben so hoch wie der Thurm selbst, was freilich die Kühnheit der ganzen Anlage gewaltig erhöhen musste. (Sie brannte im J. 1647 ab.) Für den Eindruck der Kraft und Festigkeit, der dem Thurmbau eigen ist, sind sodann jene Seitenflügel wesentlich wirksam, welche die Seitenräume der grossen Thurmhalle bilden und zu beiden Seiten des viereckigen Unterbaues, etwas niedriger als dieser, vorspringen; auf ihren Giebelecken sind auch sie von Treppenthürmchen eingefasst, die aber, wie es ihre Stellung bedingt, ein untergeordnetes Verhältniss zu den

Treppenthürmchen des Hauptthurmes haben. So gipfelt sich die ganze Masse in wohlüberlegtem Wechsel der Theile, einer den andern stützend und tragend, empor, und ist dem Gepräge der Kühnheit das einer sicheren Kraft auf glückliche Weise zugesellt (158.). — Die äussere Gestaltung des



Querschiffes möchte ich gewissermaassen als eine Vorbereitung für den Eindruck, den die Thurmanlage gewährt, bezeichnen. Indem die niedrigeren Halbgiebel der Seitenräume sich an dasselbe anlehnen, die Ecken des Haupttheiles wiederum durch Treppenthürmchen und Streben eingefasst sind und der eigne Giebel durch eine Thurmspitze bekrönt wird, steigt auch dieser Bau allmählig wachsend in die Höhe. Seine, freilich nur untergeordnete Vollendung erhält er sodann durch den kleinen Thurm, der sich in der Mitte, wo sich das Dach des Querschiffes mit dem des Hauptschiffes durchschneidet, erhebt. — Sämmtliche grosse Wandflächen am Querschiff und an dem Unterbau der Westseite sind mit colossalen Fenstern durchbrochen. Ihre Einfassung ist sehr schlicht, und nur das Fenster in der Mitte der Westseite, über dem Hauptportale, hat eine reichere Gliederung, die übrigens, was hervorzuheben ist, auf ziemlich lebendige Weise zusammengesetzt ist. Diese Gliederung (159.) läuft zu den Seiten des, auf ganz gleiche Weise geschmückten Portales nieder, so dass das letztere gewissermaassen einen in die Fenster-Anlage



Siebenmal wiederholt.

eingeschobenen Bautheil ausmacht, — eine Einrichtung, die sich auch schon an der Jakobikirche zu Stralsund zeigt. Das Hauptportal ist, wie das Fenster, im guten Spitzbogen gebildet; andre Portale der Kirche sind schon im Flachbogen überwölbt.

Vor der nördlichen Giebelseite des Querschiffes findet sich ein kleiner kapellenartiger Vorbau, dessen Portal oberwärts mit einer schönen Stabverzierung geschmückt und dessen Einfassung auf treffliche Weise gegliedert ist. Ob dieser kleine Vorbau vielleicht — was im Uebrigen freilich sehr auffallend sein dürfte — älter ist als die Kirche, muss ich hier dahingestellt sein lassen.

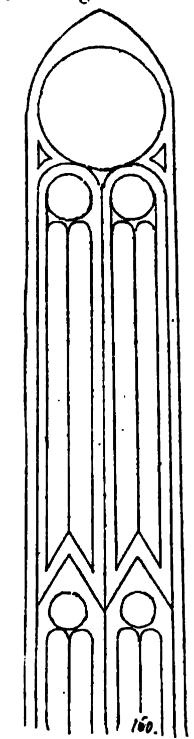
Die Marienkirche zu Stargard ist ein Gebäude von ähnlicher Colossalität in der Anlage (wie diese gegenwärtig erscheint) und ebenfalls auf eine reiche Ausbildung der äussern Architektur berechnet. Doch ist hier das Aeussere nicht so malerisch gruppirt, wie an der im Vorigen besprochenen Kirche; dagegen ist auf eine edlere Durchbildung des Details Rücksicht genommen, und auch das Innere erscheint in schöneren Formen und Verhältnissen. Ehe wir uns indess zu einer näheren Betrachtung dieser Kirche wenden, ist zuvor die Johanniskirche von Stargard zu besprechen, indem diese, zum Theil mit den Formen der Marienkirche übereinstimmend, für die Zeitbestimmung der letzteren einen wichtigen Beitrag giebt.

In der Johanniskirche sind Mittel- und Seitenschiffe gleich hoch und die letzteren als Umgang um den dreiseitig geschlossenen Chor herumgeführt. Der Thurm erhebt sich in der Mitte der Westseite, nach dem Mittelschiff wiederum eine grosse Halle öffnend, mit Seitenräumen, welche die Fortsetzung der Seitenschiffe bis zur westlichen Façade bilden. In der Thurmhalle findet sich die Inschrift:

Die Mönche legten mir
Den allerersten Stein 1408.
Ueber soviel Jahren
Fiel ich wieder ein 1696.

Die Inschrift ist zwar nur mit Farbe geschrieben, nicht in einen Stein gemeisselt; doch ist, so viel ich zu urtheilen im Stande bin, kein Grund vorhanden, um ihre Aechtheit zu bezweifeln und der Annahme, dass man zur Nennung des Jahres 1408 durch eine sichre Tradition bewogen worden sei, zu widersprechen. Dass aber der Einsturz im Jahr 1696 nicht die Hauptmasse des Gebäudes (oder vielmehr des Bautheiles, an welchem die Inschrift sich befindet) betroffen haben könne, ergiebt sich einfach daraus, dass sämmtliche Haupttheile ein entschieden mittelalterliches Gepräge tragen. Vermuthlich fiel in diesem Jahre nur die Spitze und der oberste Theil des Thurmes (der gegenwärtig sehr roh ergänzt erscheint) und beschädigte etwa die zunächst anstossenden Gewölbe, wie denn noch gegenwärtig die Gewölbe der gesammten Thurmhalle fehlen, obgleich ihre Ansätze sich erhalten haben. Hiedurch aber scheint zugleich von selbst hervorzugehen, dass die Inschrift — somit auch das Jahr der Gründung — — sich vorzugsweise auf den Thurmbau (etwa mit Einschluss der zunächst angrenzenden Theile der Kirche) bezieht, während gewisse Theile der Kirche ein höheres Alter zu verrathen scheinen. Es haben nämlich nur die beiden

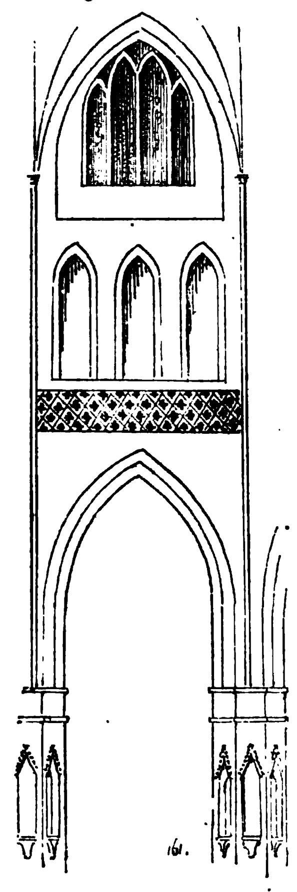
Pfeilerpaare, die im Inneren der Kirche zunächst der Thurmhalle stehen, die gewöhnliche einfach achteckige Form und die Schwibbögen über ihnen die in der späteren Zeit gewöhnliche Bildung (indem ihre Seitenflächen nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert sind). Die darauf folgenden Pfeiler aber sind viereckig, mit abgefalzten Ecken, und beträchtlich breit; diese möchte ich als einem früheren Bau angehörig betrachten. Dafür scheinen auch noch andre Umstände zu sprechen. Sämmtliche Räume der Kirche nämlich sind mit Sterngewölben bedeckt, die auf Consolen, welche verschiedengestaltete menschliche Köpfe bilden, aufsetzen; mit den viereckigen Pfeilern aber stehen diese Consolen nicht in recht harmonischer Verbindung (namentlich nicht mit den Pfeilern zu den Seiten des Altares, an denen besondre Gurtträger heraustreten), während sie dagegen zu den achteckigen Pfeilern sehr wohl stimmen. So dürfte man wohl annehmen, dass die Gewölbe dem im J. 1408 begonnenen Neubau angehören. Sodann haben die Fenster, welche den breiteren Pfeilern entsprechen, eine geschmackvolle Gliederung, welche der besseren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts verwandt ist, während die Fenster an den westlichen Theilen sehr einfach erscheinen. Doch gestehe ich, dass es mir zweifelhaft ist, ob nicht mit den älteren Theilen der Kirche noch manche anderweitige Veränderungen vorgenommen sind. Die an ihnen heraustretenden Strebepfeiler, welche eine eigenthümliche Gliederung (denen am Chor der Stargarder Marienkirche ähnlich) zeigen, scheinen eher in das funfzehnte Jahrhundert als in eine frühere Zeit zu gehören; aber es sind die freieren dekorirenden Theile, welche sie ursprünglich hatten, nicht mehr vorhanden, so dass es schwer hält, zu einer bestimmten Entscheidung zu gelangen. — Das Haupt-Interesse, welches die Johanniskirche der kunsthistorischen Forschung darbietet, beruht in der äusseren Dekoration ihres Thurmes, die man unbezweifelt dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zuschreiben muss. Der Thurm steigt einfach in viereckiger Masse empor. Somit fehlt ihm allerdings eine lebendige Entwickelung; indem er aber ein schlankes Verhältniss hat und ursprünglich ohne Zweifel mit einer pyramidalen Spitze von entsprechender Höhe gekrönt war, kann man diese Anlage nicht gerade als eine unschöne bezeichnen. Sodann ist auf seinen Wandflächen eine reiche Dekoration angeordnet, die zur Belebung der Masse günstig wirkt. Jede Seite nämlich hat drei hohe, sehr schlanke Fensterblenden (160.), denen zwar der anderweitig vorkommende Rosettenschmuck fehlt, die aber durch so wohlgeordnetes und so schön und klar gegliedertes Stabwerk ausgefüllt werden, dass sie nur einen sehr wohlthuenden Eindruck hervorbringen. Doch ist zu bemerken, dass bei diesen Fensterblenden nur die Haupt-Umfassung spitzbogig gebildet ist, während zur Verbindung der einzelnen Stäbe bereits Halbkreisbögen, selbst flache Bögen — beide Formen aber nicht im Widerspruch gegen den Organismus des Ganzen — angewandt sind. Leider fehlt dem Thurme gegenwärtig nicht nur die Spitze, sondern es ist an ihm auch, wie


160.

bemerkt, der obere Theil des Mauerwerkes beschädigt und so widerwärtig (durch rohes Fachwerk) ergänzt und mit einem so entstellenden Dache versehen, dass diese barbarische Restauration in der That zur Verunzierung der ganzen Stadt dient. —

Die Marienkirche zu Stargard hat ein hohes Mittelschiff mit niedrigeren Seitenschiffen, die sich als Umgang um den dreiseitig geschlossenen Chor herumziehen; zwei Thürme steigen auf der Westseite vor den beiden Seitenschiffen empor. Die Maasse des Gebäudes sind, wie bereits angedeutet, wiederum sehr colossal; aber die inneren Verhältnisse stehen hier in trefflichem Einklange zu einander. Das Mittelschiff, das kühn und frei emporsteigt, wird durch die Seitenschiffe, die an sich zwar ebenfalls hoch, aber jenem auf angemessene Weise untergeordnet sind, harmonisch begrenzt und getragen, so dass der Geist des Beschauers, der mit diesen Räumen emporsteigt, sich von aller Beklemmung frei fühlt und den Eindruck ruhiger Majestät in sich aufnehmen kann. Erhöht wird dieser Eindruck freilich durch die in neuerer Zeit erfolgte Restauration der Kirche, wobei Alles, was von störenden Einbauten etwa vorhanden sein mochte, hinweggethan ist. Jene Harmonie der Verhältnisse ist um so mehr zu bewundern, als das Gebäude keinesweges in Einem Gusse emporgeführt ist, sondern wesentliche Theile desselben einer älteren Anlage aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts angehören. Die Räume des Schiffes scheiden sich nämlich von denen des Chores durch ein starkes Pfeilerpaar; der Chor besteht dann aus acht Pfeilern (mit Einschluss der an den Seiten des Chorschlusses); im Schiff sind auf jeder Seite drei Pfeiler angeordnet. Diese Pfeilerstellungen des Schiffes nun müssen als die Reste eines älteren Baues betrachtet werden. Die Pfeiler haben hier eine einfach achteckige Gestalt, aber mit Gurtträgern auf ihren vier Hauptseiten, die (wie oben, S. 710, No. 85.) aus einem Bündel von je drei Halbsäulen bestehen. Oberwärts über den Pfeilern sind diese Gurtträger nicht fortgesetzt. (Dass sie gegenwärtig überall nur noch am oberen Drittel der Pfeiler gefunden und von modernen Consolen getragen werden, ist ohne Zweifel ein Ergebniss der neueren Restauration.) Die Schwibbögen über den Pfeilern des Schiffes (in ihrer gegenwärtigen Erscheinung fast gar nicht gegliedert) treten gegen die oberen Wände des Mittelraumes etwas vor, und bilden dort einen Falz, dessen Bestimmung lediglich nur die sein konnte, den Kappen eines Gewölbes zur Unterlage zu dienen, wie es in der That noch gegen die Seitenschiffe hin der Fall ist. Dies und das Vorhandensein jener nicht weiter emporgeführten Gurtträger deutet aber bestimmt darauf hin, dass das Mittelschiff in diesem Theile des Gebäudes ursprünglich gleiche Höhe mit den Seitenschiffen hatte und dass die oberen Wände des Mittelschiffes erst in späterer Zeit emporgeführt sind. Die Form der Fenster in diesen Oberwänden, welche wiederum (wie in der Marienkirche zu Stralsund) den unschönen eckigen Uebergang aus der Vertikal-Linie in den Bogen haben, ist als einer der Beweise zu betrachten, dass die Vergrösserung und Erweiterung der in Rede stehenden Kirche dem funfzehnten Jahrhundert angehört. Die Seitenschiffe, soweit sie den ebengenannten Pfeilerstellungen correspondiren, scheinen übrigens auch noch einen Theil der alten Bauanlage zu bilden; wenigstens finden sich an ihnen Gurtträger, die den an den Pfeilern vorkommenden gleich sind. An ihren Wänden treten zwischen den Strebepfeilern, doch nur in deren halber Höhe, kleine Kapellen hinaus. — Die Anlage des Chores, der in der späteren Höhe des Mittelschiffes fortgeführt ist, muss ganz als

ein neuer Bau, und zwar als gleichzeitig mit der Erhöhung des Mittelschiffes betrachtet werden. Hier ist von vornherein auf das leichtere Emporsteigen und auf eine, dem entsprechende feinere Ausbildung Rücksicht genommen. Die schlanken achteckigen Pfeiler sind mit, in die Ecken eingelassenen Halbsäulchen versehen; unter ihrem Kämpfergesims ist auf jeder der acht Pfeilerseiten eine schmale, durch einen zierlich gothischen Spitzgiebel geschlossene Nische, offenbar zur Aufnahme von Heiligenbildern bestimmt, angebracht, — eine Einrichtung, die mir sonst nur an den Pfeilern des Mittelschiffes im Mailänder Dome bekannt ist (die dort aber, trotz ihrer ungleich reicheren Ausbildung, zu der Gliederung der Pfeiler nicht in sonderlich harmonischem Verhältnisse steht). An den Pfeilern selbst sind keine Gurtträger vorhanden, doch setzen solche, in feiner Gliederung, über den Kämpfern auf und steigen sodann zum Gewölbe empor. Die Schwibbögen über den Pfeilern sind in stark überhöhtem Spitzbogen gebildet, was aber keinen unschönen Eindruck hervorbringt und vielmehr zu dem durchgehenden Principe des kühnen Emporstrebens wohl passt: die schrägen Seiten der Schwibbögen sind glatt und nur mit je drei vorspringenden Rundstäbchen versehen; dies dürfte, falls es nicht etwa der neueren Restauration angehören sollte, wiederum als charakteristisch für das funfzehnte Jahrhundert gelten können. Ueber den Bögen läuft, nur durch die Gurtträger unterbrochen, ein überaus reicher, wie ein Gitterwerk gestalteter, Rosettenfries hin. Dann folgt ein schmaler Umgang, der durch kleine leichte Bogenstellungen gebildet wird, und endlich die Oberfenster, die hier aber in reiner Bildung erscheinen (161.).

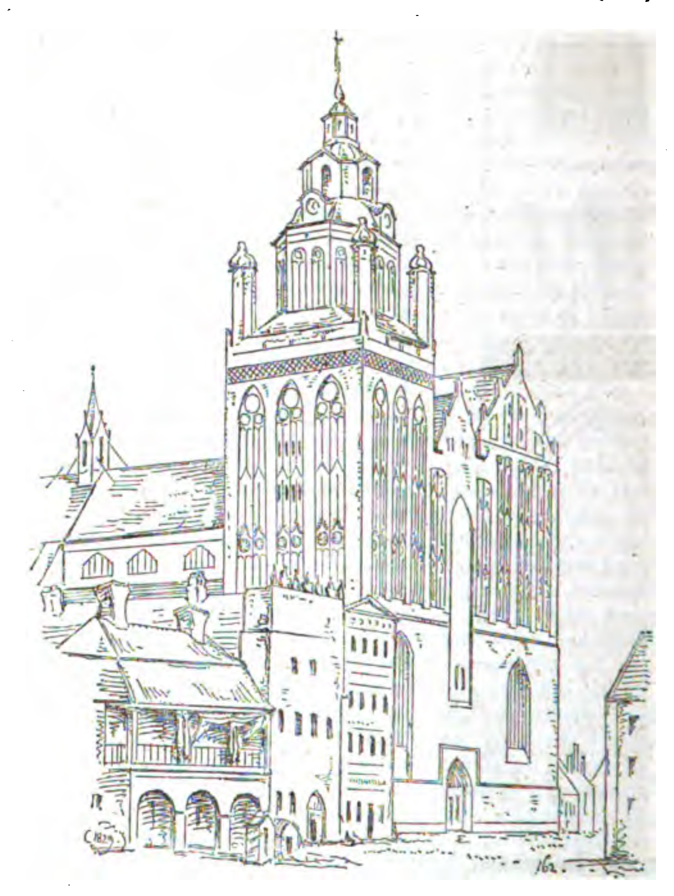


Im eigentlichen Chor-Umgange springen die Strebepfeiler ganz nach innen herein, nach der Aussenseite des Gebäudes nur als flache Wandpfeiler erscheinend. Chor und Hauptschiff sind mit Sterngewölben bedeckt, auch die Gewölbe des Chor-Umganges haben eine sternartige Form. Indess sind hier, und zwar in den Haupträumen, die Gewölbgurte zum Theil schon in seltsam barocker Weise verschlungen. Es scheint, dass man diese Einrichtungen einer im siebzehnten Jahrhundert erfolgten Restauration, nachdem die Kirche im J. 1635 durch einen grossen Brand beschädigt war, zuschreiben müsse [1]. Endlich ist, was den grossartigen Ein-

[1]) Eine Inschrift am Gewölbe der Kirche giebt von diesem Brande Nachricht und erwähnt ausdrücklich der Beschädigung und Wiederherstellung der Gewölbe. Brüggemann (Beschreibung von Pommern II, S. 172) stellt die Sache so dar, als ob die Kirche nach jenem Brande ganz neugebaut worden sei, was aber der Augenschein zur Genüge widerlegt.

druck des Inneren vollendet, auch die Halle auf der Westseite der Kirche in Uebereinstimmung mit ihrer gegenwärtigen Anlage (also gleichzeitig mit dem Neubau des fünfzehnten Jahrhunderts) aufgeführt. Der mittlere Raum der Halle bildet die Fortsetzung des hohen Mittelschiffs, die Seitenräume schliessen sich jenem in dem untergeordneten Verhältniss der Seitenschiffe an.

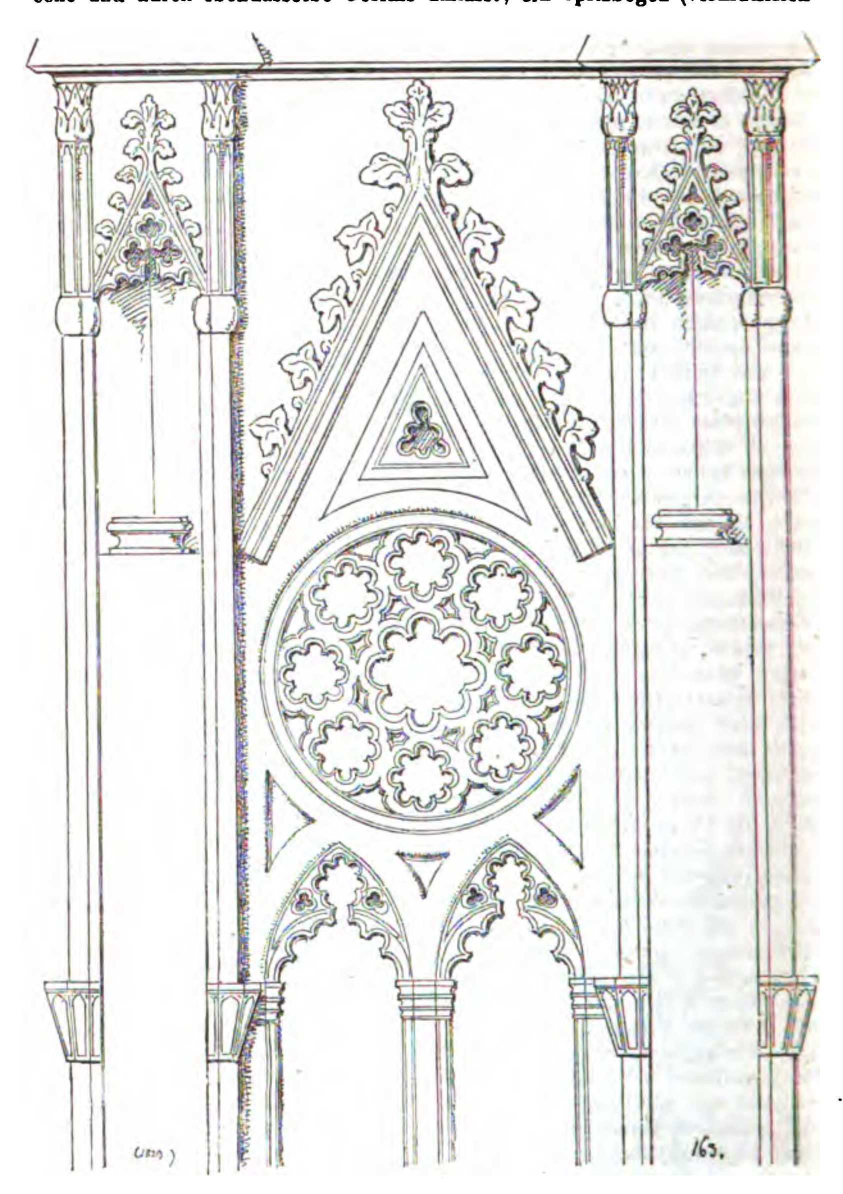
Was nunmehr das Aeussere der Marienkirche anbetrifft, so entfaltet sich, während die Theile des Mittelschiffes einfach gehalten sind, an dem Thurmbau und am Chore eine zierlich reiche Dekoration. Es sind, wie bereits angedeutet, zwei Thürme vorhanden; verbunden werden sie durch den schmalen Zwischenbau, der den mittleren Raum der Vorhalle einschliesst. Die Seitenhallen öffnen sich auf der Westseite (162.) durch



grosse Fenster; bis zu ihrer Höhe ist der Bau ziemlich einfach gehalten. Dann aber sind die Seitenflächen der Thürme mit hohen schlanken Fensterblenden geschmückt, die denen am Thurm der Johanniskirche in der

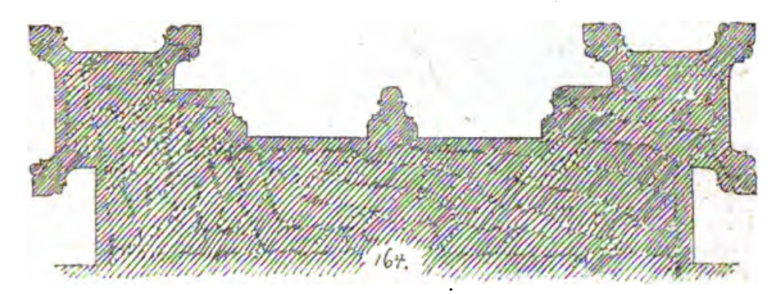
Composition und namentlich in den Profilen der Gliederung ganz nahe entsprechen, so dass man sie unbedenklich als derselben Periode (der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts) angehörig betrachten muss. An dem südlichen Thurme erscheinen diese Blenden jedoch nicht ganz vollendet; es fehlt ihre obere spitzbogige Einwölbung und der Thurm schliesst an dieser Stelle mit einem einfachen Giebel, der vermuthlich erst nach dem Brande vom J. 1635 seine gegenwärtige Gestalt erhalten hat. Ebenso brechen auch an dem Mittelbau die dort befindlichen Fensterblenden ab und es erhebt sich dort ein gleich schmuckloser Giebel. (Das wirkliche Fenster des Mittelbaues, das zwischen den Blenden hoch emporsteigt, ist vermauert, auch wohl erst nach dem Brande.) An dem nördlichen Thurme dagegen haben die Fensterblenden ihre vollkommene Gestalt. Ueber ihnen läuft ein reicher Rosettenfries von schwarzglasirten Steinen hin. Dann springen über den Ecken kleine achteckige Thürmchen frei empor, und zwischen diesen erhebt sich, in verjüngtem Durchmesser, ein achtseitiges Obergeschoss des Baues, das mit einer neueren, nicht sonderlich kräftigen kuppelartigen Bekrönung versehen ist. Früher hatte dies Obergeschoss ohne Zweifel eine pyramidale Spitze von angemessener Höhe, und denken wir uns beide Thürme in solcher Weise vollendet, so muss das Ganze einen sehr stattlichen Eindruck gewährt haben. Gleichwohl will es mir scheinen, als ob jenes achtseitige Obergeschoss doch etwas zu stark verjüngt sei, und als ob demnach die Bekrönung des Thurmbaues (auch mit der dazu gehörigen Spitze) etwas mager im Verhältniss zu den sehr mächtigen unteren Theilen ausgefallen sein müsse. Aber es liegt auch die Vermuthung nahe, dass, als man bis zur Ausführung jenes Obergeschosses gediehen war, wohl nicht mehr der ursprüngliche Meister des Baues der Leitung desselben vorstand, und dass dessen Plan mit den Verhältnissen des Ganzen mehr in Harmonie gestanden haben dürfte. Eine gewisse Bestätigung erhält diese Vermuthung durch die Form der Fensterblenden an dem achtseitigen Bau, die bereits, abgesehen von ihrer einfacheren Gliederung, ganz im Halbkreisbogen überwölbt sind, während die unteren Fensterblenden wenigstens in ihrer äusseren Umfassung noch den reinen Spitzbogen haben. Auch finden sich noch manche andre Spuren, dass man bei der Anlage der Thürme nicht nach einem gleichmässigen Princip gearbeitet habe, dass somit schon während des Unterbaues Veränderungen in der Bauführung eingetreten sein müssen. Denn, wenn auch im Ganzen übereinstimmend, so zeigen sich doch die Verzierungen des südlichen Thurmes und die des Zwischenbaues einfacher gehalten als die des nördlichen Thurmes. Namentlich an der Gliederung der Fenster ist dies Verhältniss auffallend. — Unter den ebengenannten Thurmfenstern läuft ein Gesims hin, welches sich um den Bogen des, in der Mitte der Westfaçade befindlichen einfachen Portales (das seine Gliederung, vermuthlich im siebzehnten Jahrhundert, mit glatten Flächen vertauscht hat) als rechtwinkliger Einschluss umherzieht. Es scheint, dass man diese Weise der Thürumfassung (die besonders an einigen Kirchen der Altmark Brandenburg zu zierlicher Dekoration Veranlassung gegeben hat) wiederum als charakteristisch für die späteste Entwickelungszeit des Backsteinbaues betrachten muss. Auf ähnliche Weise ist ein Portal an der Südseite des südlichen Thurmes umfasst. Hier sind noch einige Rosetten als besondere Verzierung zugefügt, und zu den Seiten des Portales ein Paar kleine spitzbogige Nischen (wohl zur Aufnahme von Heiligenbildern) angebracht, deren Bogen, das blosse Spiel mit bunter Form bezeichnend,

durch im Zickzack geführte Halbsäulchen getragen wird. Noch ungleich bunter, doch nicht ganz ohne malerischen Reiz, gestaltet sich dies Formenspiel auf der Nordseite des nördlichen Thurmes, wo, nahe an der Mauerecke und durch ebendasselbe Gesims umfasst, ein Spitzbogen (vermuthlich



einer grösseren Bildernische angehörig) mit einer phantastisch reichen Thurm-Architektur bekrönt wird.

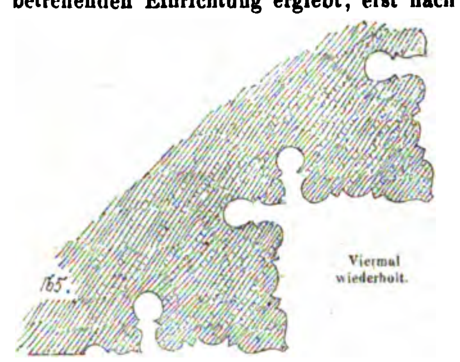
Die äussere Architektur des Chores (oder vielmehr des Chor-Umganges) entfaltet sich in reicher Pracht; sie bildet das glänzendste Beispiel der dem Schmucke des Aeusseren vorzugsweise zugewandten späteren Entwickelung des pommerschen Baustyles. Die Streben treten hier, wie bereits bemerkt, nur als flache Wandpfeiler vor (163, 164.); aber sie sind, und zwar in drei



Geschossen, von denen jedes obere eine grössere Höhe hat, ganz zu Fensterblenden umgestaltet. Jede dieser Blenden zerfällt in zwei kleine, reichverzierte Spitzbögen; über diesen ruht eine grosse bunte Rosette, die von einem, mit zierlichem Blattwerk geschmückten Giebel gekrönt wird. Zu den Seiten werden die Blenden durch geschmackvoll gegliederte Vorsprünge des Pfeilers eingefasst, in denen sich oberhalb kleine Bildernischen befinden; auch letztere sind mit reichgeformten Giebelchen gekrönt. Alle Gliederungen des Stabwerkes haben hier wiederum dasselbe Profil, welches an den Fensterblenden der Thürme (übereinstimmend mit denen am Thurme der Johanniskirche) durchgeht. An ihnen wechseln rothe und schwarze Steinlagen, das wirkliche Ornament besteht dagegen durchweg aus schwarzglasirtem Stein. Die gesetzmässige Wiederholung dieser prächtigen und feingeformten Dekoration giebt dem Ganzen in der That ein wundersames Gepräge, dessen Totaleindruck, bei allem Wechsel, der einer harmonischen Ruhe ist. Gleichwohl fehlt auch hier, wenn man in das Detail eingeht, das feinere Lebensgefühl, der innere Puls, der allein das Gebilde der Architektur zu einem wahrhaft künstlerischen Werke macht. Die Zusammensetzung des Ornamentes erscheint nicht durchweg als eine Folge klarer, organischer Entwickelung, ja, an einzelnen Stellen sind die Formen sogar auf ziemlich rohe Weise zusammengesetzt. (Erhöht wird dieser Eindruck freilich auch noch durch die dicken und nicht eben fein verputzten Mörtelfugen, die man hier, wie es überall in der späteren Zeit des Backsteinbaues der Fall zu sein scheint, zwischen den einzelnen Steinen und Formstücken wahrnimmt.) — Von den Figuren, die etwa in den genannten Bildernischen vorhanden oder für deren Aufnahme dieselben bestimmt waren, ist nichts erhalten [1]), wie denn auch sonst in den Nischen, die am Inneren

[1]) Vielleicht dürfte in einer dieser kleinen Nischen eine aus Thon gebrannte Figur einer weiblichen Heiligen gehören, die ich früher auf einem Hofe in Stargard fand und die gegenwärtig in der Sammlung der Gesellschaft für Pomm. Gesch. u. Alterthumsk. zu Stettin aufbewahrt wird. Ihr Maass und der an ihr

oder Aeusseren der Marienkirche sich zeigen, keine Sculptur gefunden wird. Die aus Holz geschnitzte Figur eines Eccehomo, in der Blende eines der Pfeiler an der Hinterseite des Chores angebracht, und das bronzene Crucifix in der Rosette über dieser Blende, sind, wie sich dies aus der betreffenden Einrichtung ergiebt, erst nach Vollendung des Baues an ihre Stelle gesetzt, obgleich ihre Formen an sich ein ziemlich hohes Alter verrathen. — Die Fenster des Chores sind einfach, aber in guten Formen profilirt. Eine Thür auf seiner Südseite ist mit reich zusammengesetzten Gliederungen versehen (165.) und besteht aus wechselnden Lagen schwarzer und braunglasirter Steine.



Auf der Nordseite des Chores ist, wahrscheinlich gleichzeitig mit dessen Anlage, eine achtseitige Kapelle angebaut, die mit dem Inneren der Kirche durch eine breite Oeffnung in Verbindung steht und durch ein schönes Sterngewölbe überdeckt ist. Ausserhalb treten an ihr sehr zierliche Strebepfeiler vor; diese sind aus vier Seiten eines Sechsecks gebildet, auf ihren Ecken laufen Bündelchen von je drei Halbsäulen empor (166.). Die Strebepfeiler bestehen hier in ihrer ganzen Masse aus schwarzglasirtem Stein. Die Fenster sind einfach profilirt, aber die äussere Eingangsseite ist mit sehr reichen Gliederungen, in denen schwarze und rothe Steine wechseln, geschmückt. —



Den beiden Stargarder Kirchen reiht sich zunächst die Marienkirche des unfern belegenen Freienwalde an. Die Kirche selbst ist von sehr einfacher Anlage. Mittel- und Seitenschiffe sind gleich hoch und auf jeder Seite durch drei einfach achteckige Pfeiler, deren Schwibbögen eine einfache Gliederung haben, gesondert. Der dreiseitig geschlossene Chor schliesst sich, ohne Umgang, der Breite des Mittelschiffes an. Mittelschiff und Chor sind mit Sterngewölben bedeckt, die nicht recht harmonisch über den Kämpfergesimsen der Pfeiler aufsetzen. Die nach aussen frei vortretenden Strebepfeiler bestehen aus drei Absätzen, deren jeder mit kleinen Blenden, die eine überaus zierliche und geschmackvolle Giebelkrönung von schwarzgla-

hervortretende bildnerische Styl entsprechen wenigstens dieser Vermuthung. Uebrigens ist diese Figur, obgleich von ziemlich roher Behandlung, ihrer Seltenheit wegen merkwürdig; es ist die einzige Arbeit solcher Art, die mir in ganz Pommern zu Gesicht gekommen ist. (Vgl. den siebenten Jahresbericht der Gesellsch., in den Baltischen Studien, III, Heft II, S. 118. — Statt der dortigen Angabe des vierzehnten Jahrhunderts scheint es mir aber, nach meinen jetzigen Erfahrungen, sicherer, den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts als die Zeit zu nennen, der die Figur angehören dürfte.)

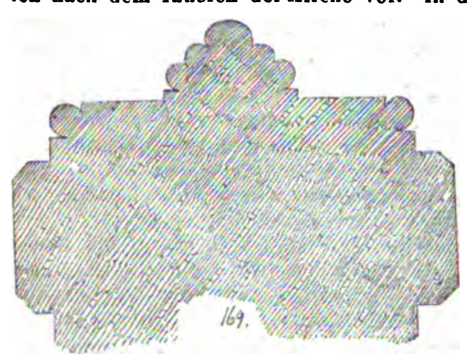
sirtem Steine tragen, versehen ist. Doch schliessen die obersten Absätze, deren Bekrönung ursprünglich ohne Zweifel frei stand, gegenwärtig überall auf eine rohe Weise ab. — Das Haupt-Interesse gewährt hier wiederum die Gestaltung des Thurmes, der vor das Mittelschiff in viereckiger Gestalt frei vortritt, dessen Halle aber mit dem Mittelschiff nur durch eine Thür in Verbindung steht. Diese Halle hat eine ganz eigenthümliche Anlage. Während an ihrer Westseite kein Eingang befindlich ist, führen auf der Nord- und Südseite grosse, im Spitzbogen überwölbte Oeffnungen (ohne Thüren) in's Freie. Diese Oeffnungen sind mit reich zusammengesetzter, doch, dem Princip nach, einfach gebildeter Gliederung (167.) versehen; über ihren Spitzbögen läuft ausserhalb ein breites flaches Band umher, aus dem, wie bei der gothischen Giebelarchitektur, freie (jetzt zumeist verlorene) Blumen vorspringen. Die vier Thurmpfeiler, welche die Halle einschliessen, haben auf ihren inneren Ecken ebenfalls eine reiche Gliederung (168). Oberwärts sind die äusseren Wände des Thurmes mit Fensterblenden versehen, welche denen an den Thürmen der Stargarder Kirchen in der Composition und in den Profilen der Glieder sehr nahe verwandt und nur in gewissen Einzelheiten noch feiner und reiner gebildet sind. Dann schliesst ein Rosettenfries den Hauptbau des Thurmes ab. Auf diesen folgt, in verjüngtem Verhältniss, ein kurzer, ebenfalls viereckiger Oberbau, den gegenwärtig ein stumpfes Dach bedeckt. — Zu bemerken ist, dass die Thür, welche aus der Halle in die Kirche führt, noch aus mittelalterlicher Zeit herrührt und mit trefflichem gothischem Schnitzwerk versehen ist. Ich sah die Kirche, wie ich oben in der Einleitung bereits bemerkt habe, als man gerade mit ihrer Renovation beschäftigt war. Hoffentlich wird man dabei diese Thür erhalten und sie nicht, wie sämmtliches Bildwerk des Inneren, einer sinnlosen Erneuerungslust geopfert haben.

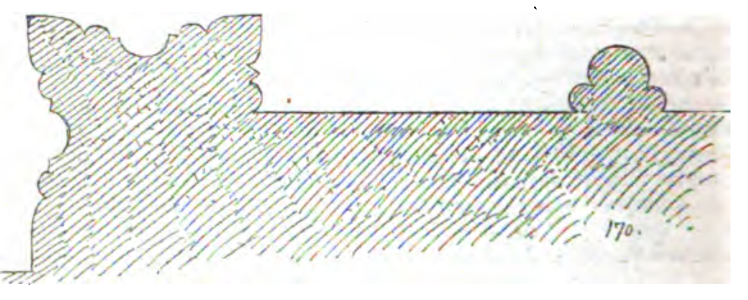


168

Es gehört ferner hieher die **Stephanskirche** zu **Garz an der Oder**. Mittel- und Seitenschiffe sind hier gleich hoch; der Chor, fünfseitig geschlossen, bildet die Fortsetzung des Mittelschiffes. Im Schiff stehen auf jeder Seite drei achteckige Pfeiler, deren Schwibbögen nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert sind. Eigenthümlich, und nicht unwirksam für ein angenehmes Gesammtverhältniss, ist die räumliche Einrichtung der Pfeilerstellung, deren Zwischenweiten der Breite des Mittelschiffes gleich sind, während sie anderweitig in der Regel enger (etwa in halber Breite des Mittelschiffes) zu stehen pflegen. Auffallend aber ist es, dass das südliche Seitenschiff breiter ist als das nördliche, und dass sich zunächst am Chor eine Art Querschiff bildet, indem hier die Seitenmauern der Kirche weiter hinausgerückt sind; das Letztere scheint durch die Reste einer älteren An-

lage (die man namentlich am Unterbau des vorspringenden Theiles auf der Nordseite noch deutlich erkennt) veranlasst zu sein. Die Strebepfeiler treten nach dem Inneren der Kirche vor. In den Seitenschiffen haben sie die auffallende und ziemlich nüchterne Form eines halben Achtecks. Im Chor, wo sich ziemlich tiefe Nischen zwischen ihnen bilden, sind sie eigenthümlich und nicht unschön gegliedert (169.); hier springen auch an ihnen starke Gurtträger, Bündelchen von je fünf Halbsäulen bildend, vor. Mittelschiff und Chor sind mit Sterngewölben überspannt, deren Gurte eine zusammengesetzte, wulstartige Form haben; im Chor setzen aber die Gurte nicht harmonisch auf und das ganze Gewölbe ist hier sehr roh gearbeitet. — Ausserhalb am Chor bilden die Streben flache Wandpfeiler, die auf reiche Weise, in der Anordnung denen am Chore der Marienkirche zu Stargard ganz ähnlich, verziert sind (170.). Auch hier werden sie in drei Geschossen durch Fensterblen-





den ausgefüllt, die durch gegliederte Vorsprünge der Wandpfeiler eingefasst sind. Aber was an Rosetten und Giebeln in diesen Blenden etwa vorhanden war, fehlt gegenwärtig, und ihre Gliederungen sind nicht nach dem edleren Systeme, das an dem Stargarder Bau herrscht, geformt. Unter den Thüren der Kirche ist besonders diejenige zu bemerken, die sich an dem Vorsprunge des südlichen Seitenschiffes befindet. Sie hat eine einfache, aber mehrmals wiederholte Gliederung und ist mit einem geschweiften Spitzbogen (der hier aber zu dem eigentlichen Bogen der Thür in keinem guten Verhältnisse steht) bekrönt; dann ist wiederum eine rechtwinklige Umfassung um diesen Bogen gezogen, und der Raum zwischen beiden durch buntes Rosettenwerk ausgefüllt.

Auch die Petrikirche zu Stettin ist, ihrer äusseren Architektur zufolge, den Bauwerken des funfzehnten Jahrhunderts zuzuzählen. Es ist ein Gebäude von ganz einfacher Anlage, ohne Seitenschiffe und ohne selbständigen Thurmbau; der Altarraum ist fünfseitig geschlossen. Das Hauptgewölbe des Inneren fehlt und ist durch eine Bretterdecke ersetzt. Die Strebepfeiler treten in das Innere der Kirche hinein; ausserhalb wird ihre

Stelle durch flache Doppelblenden angedeutet, deren jede durch einen dreifachen Rundstab eingefasst ist. In diesen Blenden sind schmale, mit Spitzgiebeln gekrönte Nischen angebracht. Was in den letzteren an Sculpturen vorhanden war, ist nicht mehr da; doch finden sich am Fuss der Nischen noch die Consolen, auf denen dieselben ruhten. Diese Consolen haben die Form menschlicher Köpfe verschiedener Art, bärtige, knebelbärtige, belockte, beschleierte u. s. w.; sie sind sämmtlich in Thon gebrannt und ziemlich gross. An der Westseite der Kirche ist ein grosses Portal, mit reichen Gliederungen versehen, die aber nur aus einfachen Wulstformen zusammengesetzt sind. An der Nordseite der Kirche ist ein Anbau, in welchem sich die Sakristei befindet; die letztere hat ein Sterngewölbe, dessen Gurte auf Consolen aufsetzen, die, wie an jenen Nischen, wiederum die Gestalt menschlicher Köpfe haben. Am Aeusseren dieses Anbaues sind zwei Reliefbilder aus grauem Kalkstein (sog. schwedischem Stein), die Heiligen Petrus und Paulus (die Patronen der Kirche) darstellend, eingemauert. Die Arbeit an diesen Reliefs ist sehr roh; ihrem Style nach möchte ich sie der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zuschreiben. Es scheint, dass man diese Steine bei dem im funfzehnten Jahrhundert vorgekommenen Neubau der Kirche bereits vorgefunden und ihnen absichtlich eine Art Ehrenplatz, wie der ist, den sie gegenwärtig einnehmen, gegeben hat. Die Weise, wie die Stellen der Strebepfeiler im Aeusseren verziert sind, ist, nach meiner Ansicht, entscheidend für die in Anspruch genommene Bauzeit der Kirche, deren Gründung bekanntlich dem ersten Jahre der Gründung des Christenthums in Pommern (1124) angehört. So wenig aber, wie dem zwölften (oder etwa dem dreizehnten) Jahrhundert, kann sie der modernen Zeit zugeschrieben werden, da sie in ihren Haupttheilen eben noch das rein mittelalterliche Gepräge hat. Wenn daher die Matrikel der Kirche berichtet, dass sie bei der Verheerung Stettins im J. 1677 völlig zu Grunde gegangen sei [1]), so wird dies nicht gerade wörtlich zu fassen sein; nur der später aufgeführte einfache Giebel auf der Westseite und der Mangel des Gewölbes sind es vornehmlich, was an die Leiden jenes Jahres erinnert. — Zu bemerken ist, dass an den modernen Vorbauten vor dem nördlichen und südlichen Portale dieser Kirche je vier achteckige Säulen aus grauem Kalkstein eingemauert sind und dass unter dem Orgelchor im Inneren der Kirche zwei ähnliche Säulen stehen. Diese entsprechen ganz den Säulen, welche anderweitig in Sälen oder Hallen des vierzehnten oder funfzehnten Jahrhunderts (z. B. in den Sälen des Katharinenklosters zu Stralsund) vorkommen. Woher sie entnommen sein dürften, wüsste ich jedoch nicht zu sagen [2]).

[1]) Die Belagerungen Stettin's, S. 44.

[2]) Ich muss hier die Meinung, die ich früher (Balt. Studien, II, Heft I., S. 110.) ausgesprochen, als ob die genannten Säulen von der durch Bischof Otto von Bamberg im J. 1124 erbauten Petrikirche Stettin's herrühren möchten, gänzlich zurücknehmen. Auch bemerke ich, dass der Vergleich, den ich an jener Stelle zwischen den Säulen der Petrikirche und den entsprechenden Bautheilen des Bamberger Domes aufgestellt, um so weniger etwas nützen kann, als ich gegenwärtig die Ueberzeugung gewonnen habe, dass der Bamberger Dom, wenigstens in den wesentlichen Theilen seiner Anlage, jünger ist als Bischof Otto. Dies näher auszuführen, ist hier indess nicht der Ort.

Reihen wir den bisher besprochenen Gebäuden noch die schönen Klostergebäude des Katharinenklosters zu Stralsund an, die, wie ich oben bemerkt habe, vermuthlich ebenfalls dem funfzehnten Jahrhundert angehören, so liegt uns eine Uebersicht der merkwürdigsten, für religiöse Zwecke errichteten Bauten aus der letzten Entwickelungszeit der Architektur des pommerschen Mittelalters vor. Doch noch eine bedeutende Anzahl kirchlicher Gebäude ist vorhanden, die mit Wahrscheinlichkeit eben dieser Periode zuzuschreiben sind, bei denen aber der geringe Grad künstlerischer Ausbildung und Eigenthümlichkeit es unentschieden lassen muss, ob nicht einzelne von ihnen der späteren Zeit der vorigen Periode oder vielleicht auch dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben sein dürften. Eben dieser Umstand aber giebt ihnen auch ein zur Geschichte der architektonischen Kunst ziemlich gleichgültiges Verhältniss, und so mag hier eine kurze Erwähnung dieser Bauwerke genügen.

Ein Theil dieser Gebäude ist dreischiffig, wobei entweder ein gerader Abschluss der Altarseite stattfindet oder ein besonderer Chorbau in der Breite des Mittelschiffes angeordnet ist. Der Thurm auf der Westseite steht mit der Kirche nur selten durch eine hohe Vorhalle in unmittelbarer Verbindung. Niedrige Seitenschiffe neben einem höheren Mittelschiffe hat allein die Marienkirche zu Naugardt. Die übrigen sind von gleicher Höhe der Schiffe. Dahin gehören: Die Kirche des heil. Geist-Klosters zu Stralsund; die Kirche zu Tribsees; die Marienkirche zu Damm; die Kirche zu Gollnow; die Nicolaikirche zu Wollin, deren ursprüngliche Anlage aber im höchsten Grade verdorben ist, so dass sich derselben gegenwärtig eine Menge verschiedenartiger Theile beimischt. (Die besser erhaltene Georgenkirche zu Wollin ist nur einschiffig.) Ferner: die Kirche zu Regenwalde; die zu Daber; die zu Massow; die zu Falkenburg u. s. w. Die Kirche zu Dramburg, ebenfalls hieher gehörig, hat einige besondere Eigenthümlichkeiten, die zum Theil für die Entartung der Baukunst charakteristisch sind. Sie ist eine der geräumigsten unter den in Rede stehenden Gebäuden, indem das Mittelschiff von den Seitenschiffen durch Reihen von fünf Pfeilern auf jeder Seite geschieden wird und sich demselben ein fünfseitig geschlossener Chor anreiht. Die Gliederung der Schwibbögen über den Pfeilern wird hier nur, auf rohe Weise, durch gewöhnliche, eckig übereinander vorstehende Mauersteine hervorgebracht. Das Hauptportal auf der Westseite hat eine bunte, sehr manierirte Gliederung (171.); zu seinen Seiten sind Streben in der Form von halben Acktecken angebracht, an deren Ecken dreigedoppelte Halbsäulchen emporlaufen. Die beiden Portale auf der Nord- und Südseite sind einfacher profilirt und haben besondere Verzierungen; breite Fliesen von gebranntem Stein, auf denen rohe, phantastische Drachenfiguren reliefartig gebildet sind, unterbrechen bei ihnen als Kämpfergesimse die Gliederungen; ähnliche Fliesen mit rohen Blättergewinden laufen um ihre äusseren Spitzbögen umher. Der nördlichen Thür aber ist noch ein ganz eigener Schmuck zugefügt; zu den Seiten ihres Spitzbogens sind nemlich grosse, gleichfalls in Thon gebrannte Basreliefs eingelassen, auf deren jedem



Fünfmal ein ähnliches Profil.

man eine fratzenhafte menschliche Figur, vermuthlich Adam und Eva (letztere als die abgeschmackteste Karikatur einer mediceïschen Venus), dargestellt sieht. — Die Jacobikirche von Lauenburg hat Schwibbögen über den Pfeilern des Inneren, deren Form der an den Schwibbögen der Dramburger Kirche nahe zu kommen scheint; doch ist das Innere (obgleich noch im Gebrauch und der katholischen Gemeinde der Stadt dienend) auf so wüste Weise entstellt, dass sich wenig Bestimmtes über dessen Formen sagen lässt. Merkwürdig und auffallend ist am Aeusseren dieser Kirche, über den Seitenfenstern, eine Art Dachgeschoss, das aus einer Reihe kleiner spitzbogiger Fensterblenden (deren Gliederungen einfach, aber gut gebildet sind) und kleinerer Oeffnungen innerhalb dieser Blenden gebildet wird.

Dreischiffig sind ferner die Kirchen von Richtenberg und Gingst (auf Rügen). Die Fenster an diesen Kirchen haben die entschieden späte Form des eckig gebrochenen Spitzbogens, wie am Mittelschiff der Marienkirche von Stralsund; der vierseitige Altarraum der Kirche von Richtenberg scheint aber noch der ersten Entwickelungszeit des Spitzbogens anzugehören. Jene späte Fensterform bemerkte ich auch an der Kirche des Dorfes Flemendorf, in der Nähe von Barth. — Dreischiffig ist endlich auch die kleine Michaeliskirche zu Cörlin. Sie soll im J. 1510 erbaut sein [1]). Doch hat sie nicht eben bedeutende Eigenthümlichkeiten, falls man dahin nicht etwa die geringe Höhe der inneren Räume und die Ueberspannung derselben durch breite Sterngewölbe rechnen will (wodurch ein gewisses harmonisches Verhältniss hervorgebracht wird). Auch dürfte allenfalls der Thurm zu bemerken sein, der nach Art der Thorthürme gestaltet und mit Giebeln auf der West- und Ostseite versehen ist.

Die Schlosskirche (Johanniskirche) zu Stolp ist ein ganz einfaches, einschiffiges Gebäude mit gerader Altarwand und mit rohen Sterngewölben überdeckt. — Die Nikolai-Klosterkirche zu Stolp ist gegenwärtig, als Armenschule dienend, verbaut. Sie ist von nicht bedeutender Dimension und nur durch die Anlage des kleinen Thurmes eigenthümlich, der sich vor der Mitte der Westseite erhebt und durch Streben, die auf seinen Ecken schräg heraustreten, gestützt wird. Eine ähnliche Thurmanlage hat die kleine heil. Geistkirche zu Greiffenhagen (doch ist hier der Thurm bereits fast ganz abgebrochen) und die, ebenfalls kleine und rohe Bergkirche bei Cammin.

Die Kirche von Pölitz ist ebenfalls klein und einfach aus vier Wänden mit einer Bretterdecke bestehend. Bemerkenswerth ist das an mehreren Fenstern erhaltene und einfach ausgebildete Stabwerk, dessen Profilirungen indess, ebenso wie die der Thür-Gliederungen, wiederum auf die letzte Periode der gothischen Baukunst deuten. — Die Kirche des in der Nähe von Pölitz belegenen ehemaligen Klosters Jasenitz hat gegenwärtig nur die Gestalt einer einfachen Kapelle; die Gurte der Kreuzgewölbe, welche dieselbe bedecken, haben die der späteren Zeit angehörige Form. Die flache Altarnische ist neu angebaut. An den äusseren Ecken derselben springen Theile eines abgebrochenen Mauerwerkes vor, welches älter ist als die Kapelle (es scheint aus dem vierzehnten Jahrhundert herzurühren) und welches dem eigentlichen Kirchengebäude angehört, das sich ursprünglich in beträchtlicher Ausdehnung ostwärts erstreckte. An der äusseren

[1]) Brüggemann, Beschreibung von Pommern II, S. 519.

Westwand der Kapelle laufen Verzahnungen in die Höhe, die vermuthlich bestimmt waren, den Anbau eines Thurmes aufzunehmen. —

Unter den aus mittelalterlicher Zeit herstammenden Dorfkirchen ist mir im Allgemeinen, und mit Ausnahme der einzelnen Dorfkirchen, die in den vorstehenden Abschnitten genannt sind, nicht sonderlich Bedeutendes aufgefallen. Sie wiederholen die einfachsten Motive der Anlage und der Formenbildung, wie diese bisher besprochen sind. Ihren Charakter tragen u. A. die Kirchen von Garz und von Wieck auf Rügen; letztere ist als ein nicht ganz unansehnliches Gebäude aus der späteren Zeit des Mittelalters zu bezeichnen. Ein höheres Alter scheinen im Allgemeinen diejenigen Kirchen zu haben, die aus Feldsteinen erbaut sind, wie ich solche besonders in den westlichen Gegenden von Vorpommern bemerkte. Bei mehreren Gebäuden macht sich die Anlage des Thurms recht malerisch, indem derselbe, in fast pyramidaler Neigung der Seitenflächen, aus Holz gebaut und mit Brettern in vertikalen Lagen bedeckt ist; dabei erscheint der Glockenstuhl oft ziemlich frei hängend. Gewiss gründet sich diese Einrichtung, die ich besonders in den nördlichen Gegenden Neu-Vorpommerns, doch zum Theil auch in Hinterpommern, bemerkte und die der Thurmanlage altnorwegischer Kirchen verwandt ist, auf eine sehr alterthümliche Sitte, während bei den Dorfkirchen neuester Zeit, und so auch bei ihren Thürmen, ein nüchterner und ganz reizloser Fachwerksbau vorherrscht.

---

5. Moderner Baustyl.

Mit dem Zeitalter der Reformation schliesst die Geschichte des Kirchenbaues in Pommern fast gänzlich ab. Durch die vorhandenen Bauwerke war für das kirchliche Bedürfniss hinreichend gesorgt; man hatte fortan mit ihrer Unterhaltung und etwanigen Ausbesserung genug zu thun. Die wenigen Kirchen, die nach dieser Epoche aufgeführt wurden, unterscheiden sich von den früheren durch ihre grosse Einfachheit und zugleich auch durch den nunmehr eintretenden Einfluss antiker Bildungsweise, wie letztere von Italien aus sich über ganz Deutschland verbreitete. Auch ist das charakteristisch für die veränderten Zeitverhältnisse, für den Aufschwung der fürstlichen Macht über die städtische, dass die beiden Hauptkirchen der nächstfolgenden Periode Theile von fürstlichen Schlössern ausmachen. Die eine von diesen ist die Schlosskirche zu Stettin, die den im J. 1577 aufgeführten Schlossgebäuden angehört. Im Aeusseren von der Architektur der letzteren auf keine Weise unterschieden, bildet sie in ihrem Inneren einen einfach viereckigen, oblongen Raum, dessen Decke ein sogenanntes Spiegelgewölbe bildet und an dessen Wänden zwei Reihen flachunterwölbter Emporen umherlaufen. Ganz ähnlich ist die zweite, die Kirche von Franzburg, aus derselben Zeit herrührend. Letztere bildet übrigens den einzigen noch erhaltenen Theil des Franzburger Schlosses; an der einen ihrer äusseren Seitenwände sieht man, unterwärts, einige vermauerte Spitzbögen, Reste des Klosters Neuen-Campe, an dessen Stelle Herzog Bogislav XIII. das dortige Schloss erbaute. — Ihnen reiht sich die Gertrudskirche auf der Lastadie zu Stettin an, deren gegen-

wärtige Anlage in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt [1]). Auch dies ist ein einfach viereckiges, ziemlich geräumiges Gebäude, doch von geringer Höhe. Die flache, sauber getäfelte Decke wird, mitten durch die Kirche hin, von einer Bogenstellung getragen, die aus drei freistehenden und zwei halben Säulen, mit einer Art componirt römischen Kapitäls, und flachen Bögen gebildet ist. Das Aeussere der Kirche ist unansehnlich. — Die rohen Kirchen dieser Periode, die sich in den südlichen Gegenden von Hinterpommern, in Bütow, Rummelsburg, Bublitz (mit der Jahrzahl 1631 am Giebel), Neustettin u. s. w. vorfinden, verdienen hier keine Erwähnung.

Das siebzehnte Jahrhundert, nach dem kurzen Glanz, den kunstliebende Fürsten im Anfange desselben um sich verbreiteten, führte die furchtbaren Verheerungen über Pommern herauf, denen die Kraft des Volkes endlich erliegen musste. Rauchende Trümmer, zerschmetterte Kirchen, verödete Städte begegnen uns in dieser Zeit überall. Da konnte von Denkmalen, welche das aufstrebende Leben eines glücklichen Volkes bekunden sollten, keine Rede mehr sein; da konnte selbst an eine würdige Wiederherstellung des Zerstörten kaum mehr gedacht werden. Nur Eine grossartige Ausnahme, die dem Schlusse dieser traurigen Zeit angehört, wüsste ich hier anzuführen; ich meine die Wiederherstellung der Jakobikirche zu Stettin, am Ende des siebzehnten und am Anfange des folgenden Jahrhunderts, deren neue Pracht, einen ungebrochenen Gemeinsinn auch nach den furchtbarsten Leiden bekundend, wesentlich nur aus Geschenken der Bürger erstand.

Das achtzehnte Jahrhundert erscheint zunächst als die Zeit einer dumpfen Ruhe, — einer Ruhe, die freilich auch mehrfach durch wilde, vom Osten hereinbrechende Stürme unterbrochen ward. Aber, wie unter der winterlichen Schneedecke die neue Saat keimt und Wurzeln schlägt, so wurden auch hier die Keime gelegt zur Entwickelung eines neuen Lebens, das heute wiederum in fröhlicher Blüthe emporspriesst. Von den höchsten Denkmalen des öffentlichen Lebens, von Kirchenbauten gegenwärtiger Zeit, ist zwar nicht eben viel zu vermelden, — doch ist das nicht in Pommern allein der Fall. Eine der neugebauten Kirchen unseres Vaterlandes, die von Tempelburg, muss hier indess als ein achtungswerthes Beispiel desjenigen Baustyles, der die höheren Bedürfnisse des heutigen Tages am Würdigsten auszusprechen scheint, — ich meine den Baustyl, in welchem die ruhig feierliche Form des Halbkreisbogens vorherrscht, — genannt werden. Dann ist aber auch für eine würdige Restauration der mächtigen Kirchen, die unsre Vorfahren uns hinterlassen haben, wenigstens in einzelnen Fällen sehr Bedeutendes geschehen; die Marienkirche zu Stargard und die Nikolaikirche zu Greifswald stehen als schöne und edle Beispiele einer lebenvollen Erneuung des Ueberlieferten, die Gegenwart wiederum an jene grossartige Vergangenheit anknüpfend, da.

[1]) Böhmer, in den Neuen Pomm. Prov. Blättern I, S. 209.

II.

AUSSERKIRCHLICHE ARCHITEKTUR.

Den Kirchenbauten, an welchen wir den Entwickelungsgang der Architektur in Pommern betrachtet haben, reihen sich allerlei andre Bauwerke an, die für minder ideale Zwecke errichtet sind, die aber, indem gleichwohl die Formen eines edeln Handwerkes, sowie die einer künstlerischen Dekoration an ihnen zu beobachten sind, ergänzende Beispiele für jenen Entwickelungsgang darbieten und die im Allgemeinen als Zeugnisse der vaterländischen Geschichte mannigfaches Interesse haben. Dies sind diejenigen Bauwerke, welche in Städten, Schlössern und Burgen für die Bedürfnisse und für den Schmuck des werkeltäglichen Verkehres, zum Schutz desselben und als kriegerische Zierden errichtet sind.

Mancherlei Ritterburgen finden sich durch die pommerschen Lande verstreut; doch sind hier, wie überall, wohl nur äusserst wenige aus eigentlich mittelalterlicher Zeit erhalten. Die bedeutenderen Bauwerke solcher Art tragen, soviel ich weiss, schon mehr das Gepräge einer italienisch modernen Kunst. Was älter ist, dient jetzt im Allgemeinen nur, als malerisch verfallene und von lebendigem Grün überwachsene Ruine, dem Schmucke der Landschaft. Aber auch so noch, im landschaftlichen Bezuge, sind sie charakteristisch für unser zumeist flaches Niederland. Nicht auf steilen Bergesspitzen oder am jähen Felshange, wie in südlicheren Gegenden, erheben sich diese alten Mauern und Thürme; auf wenig erhöhtem Werder, zwischen Wiesen, Sümpfen und Seen, steigen sie in der Regel empor, die Weise der heimischen Natur mit kluger Umsicht zum Schutz gegen feindlichen Anfall benutzend. Aeusserst malerisch erscheint in solcher Lage die Ruine des alten Schlosses Draheim, das, unfern der Stadt Tempelburg belegen, im dreizehnten Jahrhundert von Tempelherren gegründet wurde; zwei grosse, mit Wald umkränzte Seen breiten sich zu den Seiten der Ruine aus, deren mächtige Mauern zum Theil noch stolz emporragen und deren rothe Farbe den reizendsten Contrast gegen das Grün der Gebüsche und Schlingpflanzen, die ihr ganzes Innere überwuchern, bildet. Nicht minder malerisch ist die Ruine des Schlosses Landskron, in Vorpommern, ein Paar Meilen nordöstlich von Treptow a. d. T.; hier stehen noch mehrere von den Thürmen, sowie ein grosser Theil der Umfassungsmauern, denen sich ein heiteres Gebüsch anschliesst. Die Burg bei Löknitz, von der sich ein Thurm und andres Gemäuer erhalten hat, giebt dem sonst uninteressanten Orte ebenfalls ein malerisches Gepräge. Von der Burg zu Gülzow ist ein sehr zierlicher runder Thurm, mit Zinnen und kegelförmiger Spitze bekrönt, erhalten; er ragt aus einem Kranze üppig grünen Gebüsches hervor, das die neueren Gehöfte der ehemaligen Burg verdeckt, und zu den Seiten breiten sich wiederum Wiesen und Seen hin. U. s. w. — An andern Orten sieht man einzelne Warten und Thürme, die als einsame Denkzeichen einer vergangenen Zeit auf das frische Leben der Gegenwart herabschauen. — Von manchen, zum Theil einst sehr mächtigen Anlagen sind nur noch geringe Spuren vorhanden. So steht von der Burg Demmin (nahe bei der gleichnamigen Stadt) nur noch weniges Ge-

mäuer. Das ehemalige Schloss zu **Usedom** wird nur durch den „Schlossberg" bezeichnet, ein kleines kegelartiges Plateau, an dessen oberem, etwas erhöhtem Rande man die einstigen Umfassungsmauern erkennt; von dort erfreut man sich jetzt einer weiten Aussicht über die wasserreiche Landschaft. Auch das stolze Schloss zu **Wolgast**, das sich auf einer, von der Peene umflossenen Insel zur Seite der Stadt erhob, ist zu einer unregelmässigen Hügelmasse niedergesunken; nur einige Keller des Schlosses werden noch gegenwärtig, als Waarenlager zu kaufmännischen Zwecken dienend, benutzt. Hier und da liegen die Fundamente der Mauern frei und ragen einzelne isolirte Pfeilermassen empor, in scharfem Roth sich gegen die Grasflächen und den breiten Spiegel des Stromes absetzend [1]. Von der **Oderburg** bei **Stettin** liegen nur noch sehr geringe Fundamentreste zu Tage; das Uebrige ist mit Erde bedeckt und der Pflüger treibt seine Rosse darüber hin. —

Ungleich bedeutender sind im Allgemeinen die mittelalterlichen Baureste solcher Art in den Städten. Vieles ist zwar auch hier durch die Kriege vernichtet, Vieles hat den Bedürfnissen der neueren Zeiten Platz machen müssen, doch ist auch noch Vieles erhalten. Die Mehrzahl der pommerschen Städte hat noch die alten Umfassungsmauern, einen Theil der Vertheidigungs-Thürme, welche in zahlreicher Menge über den Mauern hervortreten, und der wohlbefestigten Thore, deren Schmuck darauf berechnet war, dem Fremden schon vor seinem Eintritt in die Stadt von dem rüstigen Wohlstande der Bürger Kunde zu geben. Doch ist es schwer, im Einzelnen die Zeit zu bestimmen, welcher diese Anlagen angehören, da die architektonische Dekoration an ihnen insgemein in einfacherer Weise, als z. B. an den Kirchen, ausgeführt ist. Im Allgemeinen kann man wohl annehmen, dass diese Befestigungsbauten derjenigen Zeit, in welcher die Macht der Städte sich höher auszubreiten begann, dem vierzehnten Jahrhundert, zuzuschreiben sind. Mehrere Werke aber scheinen, ihrer stolzeren Anlage gemäss, dem funfzehnten Jahrhundert anzugehören; einige auch finden sich, die das entschiedene Gepräge des sechzehnten tragen.

Von vorzüglicher Schönheit, obgleich von einfacher Form, sind insgemein die runden Mauerthürme, die sich häufig vorfinden, und die, wo sie ganz erhalten sind, einen Zinnenkranz und eine kegelförmige Spitze haben. Sie tragen überall das Gepräge der Kraft, Kühnheit und Leichtigkeit. Zu **Barth**, **Pasewalk**, **Greiffenberg**, **Treptow** a. d. R., **Massow**, **Pyritz**, **Stargard** u. a. O. sieht man solche Thürme. Besonders die äussere Umfassung Stargards gewinnt durch seine Mauerthürme

[1]) Vielleicht gehören zu dem ehemaligen Schlosse von Wolgast einige grosse Säulenstücke, die ich an verschiedenen Orten der Stadt, als Prellpfähle eingegraben, bemerkte: zwei auf den Ecken der Façade des Rathhauses, zwei andre zu den Seiten des Thores, welches nach dem Wasser hinabführt, ein fünftes an der Ecke eines Hauses vor dem Greifswalder Thore. Sie haben sämmtlich etwa zwei Fuss im Durchmesser, und bestehen aus grauem Kalkstein (sog schwedischem Stein). Auch bemerkte ich in Wolgast rohe, ganz unbearbeitete Prellpfähle von demselben Material. Da dies in Pommern nicht heimisch ist (der gewöhnliche Name scheint anzudeuten, dass es aus Schweden herübergebracht wurde), so dürfte man aus dem letzterwähnten Umstande wohl schliessen können, dass es roh eingeführt und erst hier zu den besonderen architektonischen Zwecken verarbeitet wurde, was für den Handel und den Handwerksbetrieb jener Zeit keine ganz gleichgültige Bemerkung zu sein scheint.

ein sehr malerisches Aussehen; der schönste unter diesen hat auf seiner cylinderförmigen Fläche Streifen schwarzglasirter Steine, die sich rautenförmig durchschneiden; er führt den Namen des „rothen Meeres“ (angeblich von einem blutigen Kampfe, der in seiner Nähe vorgefallen). Nicht minder malerisch erscheinen die Thürme von Lauenburg, die jetzt zum Theil verfallen und mit Epheu überwachsen sind. Auch Gollnow hat Thürme derselben Art. Der eine von diesen, zum Schutz einer Wasserpforte dienend, erhebt sich in achteckiger Gestalt über zwei Strebepfeilern, die zu beiden Seiten der Mauer vortreten.

Ueber den, in schwerem Spitzbogen geöffneten Stadtthoren pflegen sich hohe viereckige Thürme zu erheben, an denen sich in der Regel eine mannigfaltigere architektonische Durchbildung zeigt. Nur in seltneren Fällen steht der Thorthurm zur Seite des eigentlichen Durchganges. Einfachere Thorthürme sieht man zu Damm, wo eine pyramidale Spitze die schwere viereckige Masse bekrönt, und zu Greiffenhagen, wo der Oberbau cylinderförmig gehalten ist. — Das Bauthor zu Cammin hat einen nicht hohen Oberbau mit Fensterblenden und zur Seite einen schönen Thurm, in der Art der Mauerthürme. Auch zu Pyritz (dessen äussere Umfassung, ebenso wie die von Stargard, sehr malerisch erscheint) stehen die Thürme zur Seite der einfachen Thore; indess bemerkte ich am Unterbau der ersteren grosse vermauerte Spitzbögen, so dass doch vielleicht anzunehmen ist, der Durchgang habe ursprünglich durch die Thürme selbst geführt. Der Thurm des Bahner Thores zu Pyritz ist unterwärts viereckig, oberwärts achteckig, an beiden Theilen mit Fensterblenden versehen, und wiederum mit pyramidaler Spitze gekrönt. Aehnlich ist der Thurm des Stettiner Thores zu Pyritz gestaltet; doch springen hier zu den Seiten des achteckigen Oberbaues noch kleine halbrunde Thürmchen vor, die dem Ganzen ein eigenthümlich festes, burgartiges Gepräge geben. Dies Thor hat zugleich noch einen Aussenbau, ein zweites Thor, mit dem ersten durch Seitenmauern verbunden, und durch starke, aber nicht hohe Rundthürme eingefasst. — Ganz eigenthümlich ist das Mühlenthor zu Stargard, ein Wasserthor, aus einem breiten, über die Ihna gewölbten (gegenwärtig durch Fachwerk ausgefüllten) Spitzbogen bestehend, der einen kleinen Oberbau trägt und zu dessen Seiten zwei schlanke achteckige Thürme mit sehr geschmackvollem Zinnenkranze emporspringen. — Einige Thorthürme in vorpommerschen Städten zeichnen sich durch mehr oder weniger zierliche, treppenartig emporsteigende und mit kleinen Spitzen geschmückte Giebel aus, während die Wandflächen mit Reihen kleiner Fensterblenden geschmückt sind. Das schönste Beispiel solcher Art findet sich zu Demmin (über dem Thore, welches auf die Strasse nach Loitz führt). Aehnlich ist das Mühlenthor zu Tribsees (auch das Steinthor, ebendaselbst, hat eine ähnliche Form, der sich aber schon die Elemente einer mehr modernen Behandlung beimischen). Dann gehört hierher das Steinthor zu Anclam, sowie eins der alten Thore zu Grimme und das Brandenburger Thor zu Treptow a. d. T., die beiden letzteren jedoch von roherer Form. — Andre Thorthürme, zumeist hinterpommerschen Städten angehörig, sind mit hohen Fensterblenden, die sich fast den Formen kirchlicher Architektur annähern, versehen; dahin gehören die alten Thore von Schlawe, Stolp, Gollnow, von Garz u. a. — An dem Thurme des Anclamer Thores zu Usedom haben die Fensterblenden zumeist schon eine rundbogige Form; auch wölbt sich an dessen

äusserer Seite eine hohe, im Halbkreisbogen geführte Nische über dem Thore hin, was wiederum auf eine ziemlich späte Zeit schliessen lässt. Bei vielen Thoren, wie z. B. bei denen von Wolgast, sind endlich die Thürme in ihrer Dekoration modernisirt worden.

Mancherlei ist sodann über die künstlerische Dekoration der Façaden an Rathhäusern und Wohngebäuden in Städten und Schlössern zu berichten. Das Bemerkenswerthe indess, was an Bauwerken dieser Art noch ein mittelalterliches Gepräge trägt, gehört der spätesten Zeit des Mittelalters, dem funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, an; es ist nicht ganz unwahrscheinlich (obgleich die verhältnissmässig geringe Anzahl des Vorhandenen die Entscheidung unmöglich macht), dass man sich bis dahin im Allgemeinen mit einfacheren Formen für die Gebäude des werkeltäglichen Verkehres begnügt hatte, und dass erst mit der höchsten Blüthe der städtischen Macht auch diese Weise des Luxus mehr hervortrat.

An den Häusern ist die Einrichtung des hohen, der Strasse zugewandten Giebels charakteristisch. Schmale und nicht sehr vorspringende Streben, gewöhnlich mehrfach gegliedert, laufen in der Regel zwischen den Fenstern empor und erheben sich als freie Thürmchen über der Dachschräge; letztere erscheint aber insgemein nicht in ihrer einfachen Linie. sondern entweder steigen, zwischen den Thürmchen, kleinere Giebel übereinander frei empor oder es bilden sich statt deren gerade Absätze, so dass das Ganze stufenförmig emporsteigt. In solcher Weise, mit kleineren Giebeln geschmückt, erscheint z. B. die Façade des Rathhauses zu Grimme; hier sind die Strebethürmchen aus Rundstäben zusammengesezt. Aehnlich auch die Façade des Rathhauses zu Anclam. Bei der des Rathhauses zu Lauenburg sind zu den Seiten stärkere achteckige Strebethürmchen angeordnet, die Absätze erheben sich stufenförmig und die Fenster haben hier zum Theil die Form des späten geschweiften Spitzbogens. In dieser Art sieht man auch viele Wohnhäuser, zu Anclam; Stralsund, Greifswald, u. a. a. O. Als die zierlichsten Beispiele mittelalterlicher Hausfaçaden sind besonders drei Häuser zu nennen, welche an der Ostseite des grossen Marktes zu Greifswald nebeneinander stehen. Das erste von diesen, zur Linken, hat eine besonders reiche Dekoration. Der Giebel steigt hier stufenförmig empor; die Strebethürmchen sind. mit bunten Nischen und Rosettenwerk geschmückt; die Fenster haben mannigfach durchbrochene Bogenzierden, und aus den Spitzbögen, die ihre Ueberwölbung umfassen, springen gereihte Blätter hervor; die ganze Behandlung ebenso, wie die Ausbildung des Details entspricht hier vollständig der Verzierungsweise, die wir an den, dem funfzehnten Jahrhundert angehörigen kirchlichen Bauten wahrgenommen haben. Das zweite Haus ist einfacher; die Giebelschräge ist hier nicht beobachtet, sondern die Façade in gerader Masse emporgeführt und mit einer horizontalen Zinnenreihe gekrönt; hohe Fensterblenden, die durch die Bodengeschosse emporlaufen und die kleinen Fenster-Oeffnungen in sich einschliessen, geben dem Ganzen einen ernsteren Charakter. Bei dem dritten Hause zeigt sich am Giebel die gerade Linie des Daches, die nur durch die Strebethürmchen unterbrochen wird, doch scheint diese Einrichtung hier nicht ursprünglich; die Fenster sind dreitheilig, indem je drei kleine gebrochene Spitzbögen, von zwei Säulchen gestützt, durch grössere Spitzbögen umfasst werden. Die Form der gebrochenen Spitzbögen dürfte aber auch hier wiederum auf das funfzehnte Jahrhundert deuten.

Sehr eigenthümlich ist die Façade des Rathhauses von Stralsund. Sieben schlanke Strebethürmchen, mit hohen Spitzen versehen, steigen zu gleicher Höhe empor und schliessen eine Reihe von sechs, ebenfalls in gleicher Höhe liegenden Giebeln zwischen einander ein. Unterwärts öffnet sich, durch sechs starke Bögen, eine geräumige Halle, deren gothisches Gewölbe im Innern theils von achteckigen Pfeilern, theils von schlanken achteckigen Säulen getragen wird. Die Reihe der eben genannten sechs Bögen ist aber im Aeusseren, ebenso wie das darüber befindliche erste Stockwerk, modernisirt; eine alte Bauzeichnung [1]) stellt die Bögen als einfache Spitzbögen, die Fenster des ersten Stockwerkes dagegen bereits als mit gothischen Flachbögen überwölbt dar. Darüber folgen sodann, je zwei nebeneinander, hohe Fensterblenden, die im Halbkreisbogen überwölbt sind; die kleinen gedoppelten Bodenfenster innerhalb dieser Blenden haben gebrochene Bögen. In den Giebeln endlich sind grosse kreisrunde Oeffnungen, die gegenwärtig leer erscheinen, die sich aber in jener alten Zeichnung als mit kleineren Rundscheiben und umherlaufenden Sternen ausgefüllt zeigen. Die besonderen Formen, welche die ursprüngliche Anlage der Façade enthält, deuten, nach meiner Ansicht, wiederum ziemlich bestimmt auf die Bauperiode des funfzehnten Jahrhunderts; ich kann somit derjenigen Ansicht nicht beipflichten, welche auch in dieser Façade einen Theil des bald nach dem J. 1316 erbauten Rathhauses erkennt. Andre unter den vorhandenen älteren Bautheilen dürften aber sehr wohl aus jener früheren Zeit herrühren. — Eine ähnliche Architektur scheint auch das Rathhaus von Stettin gehabt zu haben. Die oben erwähnte alte Ansicht Stettin's lässt in seiner Darstellung Reihen gleich hoher Strebethürmchen erkennen. Hainhofer (Reisetagebuch vom J. 1617, S. 46) schildert das Rathhaus: „so von geferbten branten Steinen gar auf alte Art mit hohen durchbrochenen Mauern oder Schiessen erbawet, und der gescheggeten abgesetzten Farben halber auch schier an die Thurmkürchen zu Siena oder an St. Johann's Thurm zu Florenz mahnet, allein dass hier nur gebrannte Stain, Jenes aber rothe, schwarze und weisse Marmelstein sein.“ Ebenso sagt eine andre alte Beschreibung, welche der Zeit vor den Verwüstungen des Jahres 1677 gilt, von Stettin: „Es hat diese schöne Stadt viel wohlgebaute Häuser. Das Rathhaus am Markt in der Stadt ist auch sehenswürdig, hat hinten und vornen grosse Giebel, durchsichtig ausgearbeitet, dass sich zu verwundern [2]).“ An der hintern Façade des, gegenwärtig in neueren Formen erscheinenden Rathhauses ist eine sehr zierlich ausgebildete spitzbogige Mauernische theilweise erhalten.

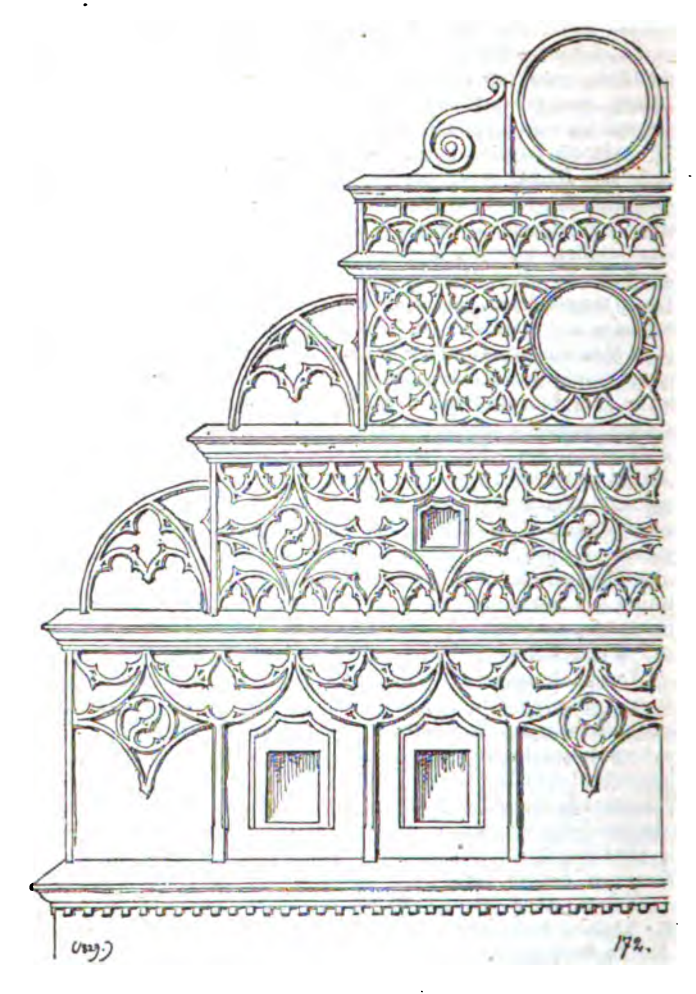
Die Formen des gothischen Baustyles haben sich in Pommern übrigens bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein erhalten und sie zeigen an den Façaden einiger Prachtgebäude dieser Zeit noch eine schöne und eigenthümliche Nachblüthe. Dahin gehört zunächst der eine erhaltene

[1]) Mitgetheilt in Brandenburgs Geschichte des Magistrates der Stadt Stralsund. Vergl. im Uebrigen den Aufsatz von Zober: das Stralsunder Rathhaus, Sundine, 1835, Nr. 63, S. 251, ff. — [2]) Pommerscher Kriegs-Postillion. Erstes Heft, 1678

Flügel des herzoglichen Schlosses zu Ueckermünde, der, zufolge einer daran befindlichen Inschrift, im J. 1546 erbaut ist. Er besteht gegenwärtig aus dem Erdgeschoss und einem Obergeschoss, von 7 Fenstern Breite. Am Obergeschoss laufen zu den Seiten der Fenster feingebildete Wandstreifen empor, die sich in gebrochenen Halbkreisen durchschneiden; die Fenster sind geradlinig geschlossen, doch im Halbkreisbogen überwölbt und die Bogenfüllung wieder mit sich durchschneidenden Kreisstücken verziert. Zur Seite springt ein Treppenthurm vor, dessen Eingangsthür im Halbkreise überwölbt ist; die Gliederungen, welche die Thür einfassen, befolgen dieselbe Linie des Halbkreises, werden aber zugleich durch vertikale und horizontale Streifen in einer Weise durchschnitten, dass dadurch ein sehr anmuthiges und reiches Linienspiel entsteht. Ueber der Thür befindet sich ein schönes Relief, das Bildniss des Herzogs Philipp I, Wappen und Inschrift enthaltend. Auf diese Arbeit werde ich weiter unten zurückkommen. Der Treppenthurm bricht übrigens gegenwärtig in der Höhe des Obergeschosses ab. Daneben steht ein alter runder Mauerthurm mit mächtig starken Mauern, aus früherer mittelalterlicher Zeit herrührend. — Eine vollständige Copie dieses Schlossflügels von Ueckermünde ist ein altes Haus zu Stettin, auf dem dortigen Schweizerhofe belegen und die obere Seite desselben schliessend. Offenbar rühren beide Gebäude von einem und demselben Baumeister her. Nur das Relief über der Thür des Treppenthurmes fehlt. Es ist gegenwärtig von geringerer Breite als jener Schlossflügel, hat aber noch ein zweites Geschoss von ganz ähnlicher Dekoration und auch den ganzen Obertheil des Treppenthurmes, dessen oberer Rand mit sehr schön verschlungenen gothischen Rosetten verziert ist. — Eine verwandte Weise der Dekoration sieht man ferner an der sehr schönen und malerischen Ruine des Schlosses von Daber, und zwar an demjenigen Theile dieses Schlosses, der, nach der Stadt zu belegen, als der grössere und jüngere erscheint. Doch kommen hier auch spitzbogige Fenster, gleichwohl in ähnlicher Durchbildung, vor. Das ganze Schloss, das erst die Theilnahmlosigkeit der jüngsten Zeit hat verfallen lassen, muss in seiner Integrität einen bewunderungswürdig schönen Anblick gewährt haben.

Ein verwandtes Princip der Formenbildung, wiederum jedoch zu einer ganz eigenthümlichen Weise der Dekoration angewandt, zeigen die Façaden dreier Prachtgebäude zu Stargard, die des Rathhauses (172.) und zweier Häuser in der Nähe desselben, die jetzt als bürgerliche Wohngebäude dienen, die aber angeblich und wahrscheinlich ebenfalls zu öffentlichen städtischen Zwecken erbaut sind. Die unteren Geschosse sind hier ziemlich einfach gehalten; aber die eigentlichen Giebelgeschosse, in denen sich zum Theil die kleinen Oeffnungen für die Bodenräume befinden und an deren Ecken die Dachschräge durch vortretende Viertelkreise maskirt wird, sind mit sehr mannigfach gebildeten, aufs Reichste durch einander geschlungenen gothischen Rosetten geschmückt. (Die Bildung der Rosetten ist hier überall nicht mehr die frühere, welche eigentlich ein durchbrochenes und auf die Fläche nur aufgelegtes Ornament vorstellt, sondern es ist eine Art geschwungener, einfach gegliederter Stäbe, die aus der Mauer in starkem Relief hervortreten.) Die späte Zeit dieser Dekorationsweise giebt sich hier, abgesehen von andern Umständen, besonders dadurch zu erkennen, dass die Gesimse, welche die einzelnen Abtheilungen trennen, bereits ein antikes Profil haben, ja, dass selbst die antiken Zahnschnitte an ihnen vorkommen. Sie gehören also der Uebergangszeit aus der gothischen in

die moderne Bildungsweise, etwa der Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an. Noch ist zu bemerken, dass auf dem grossen Flur des



Rathhauses von Stargard, das Gebäude der Länge nach durchschneidend, vier Rundsäulen von beträchtlicher Stärke zur Unterstützung der Decke angebracht sind; die Säulen haben gewundene Canellirungen, die hölzernen Deckenbalken sind sauber ausgekehlt. Auch befindet sich im Untergeschoss desselben Gebäudes ein grosser Kamin, dessen Obertheil wiederum gothische Rosettenverzierungen hat, während im Uebrigen auch er mit antik geformten Gesimsen versehen ist. — Eine ähnliche Weise der Verzierung zeigt der Giebel eines Gebäudes auf dem Domplatze zu Cammin (vermuthlich eine der ehemaligen Curien); doch erscheint hier die Anlage noch

moderner, indem den gothischen Rosetten schon zum Theil eine Anordnung im Style der italienischen Kunst gegeben, ihnen auch italienisches Pilasterwerk beigemischt ist. Das Innere dieses Gebäudes hat eine modern barocke Prachttreppe, die aber, wie es scheint, mit dem Gebäude gleich alt ist. Aehnlich ist auch der Giebel des Rathhauses zu Cammin verziert, das im Uebrigen reiner mittelalterliche Formen zeigt.

Auffallend war es mir, in ganz Pommern fast gar keine älteren Wohngebäude, an denen sich die vorherrschende Form des Holzbaues gezeigt hätte, — wie solche z. B. in zierlichster Durchbildung in den auf der Nordseite des Harzes belegenen Städten häufig vorkommen, — zu finden. An festem und dauerhaftem Material für solche Zwecke ist, wenigstens in vielen Gegenden von Pommern, kein Mangel und war es früher gewiss noch weniger. Auch würde sich, da aus den Verwüstungen der späteren Jahrhunderte doch so zahlreiche Steinhäuser gerettet sind, gewiss zugleich manch ein Holzgebäude erhalten haben, wären dergleichen in grösserer Anzahl vorhanden gewesen. Vielleicht ist die Fabrikation des Ziegelsteines so allgemein verbreitet und dadurch so wohlfeil gewesen, dass dies Material den scheinbar wohlfeileren Holzbau ganz verdrängte; vielleicht auch fand der kräftige, stolze Geist des pommerschen Bürgerthums selbst den Schein eines festeren Materials an der Stirn des häuslichen Eigenthums für angemessener. Ich wüsste nur ein Paar sehr geringe Beispiele eines einigermaassen ausgebildeten Holzbaues zu nennen. Dahin gehört ein kleines Gebäude, in der kleinen Papenstrasse zu Stettin, an dessen Obergeschoss die freiliegenden Balken einige rohe spätgothische Zierden tragen. Dann entsinne ich mich eines Hauses der Art in Pyritz, das aber schon dem siebzehnten Jahrhundert angehören dürfte, und eines andern — falls ich nicht irre — in Anclam.

Während der gothische Baustyl sich, wie wir am Schloss zu Ueckermünde ein sicheres Beispiel haben, bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, vielleicht auch noch länger, in Pommern erhielt, tritt uns an einem andern Schlossbau — dem von Stettin — ein nicht minder sicheres Zeugniss entgegen, dass gleichzeitig, schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der italienische Baustyl in reiner Ausbildung zur Anwendung gekommen sei. Dies Verhältniss darf jedoch nicht weiter befremden, da es sich hier nicht um die organische Entwickelung eines Baustyles aus dem andern handelt, da es vielmehr natürlich ist, dass der aus der Fremde eingeführte Baustyl nicht mit einem Schlage die heimischen Schulen umwandeln, das Band der Ueberlieferung nicht plötzlich zerreissen konnte. Doch bewahrt das Stettiner Schloss auch noch höchst interessante Theile, welche der letzten Entwickelungszeit der heimischen Bauweise angehören und dieselbe wiederum in neuer Eigenthümlichkeit zeigen. Herzog Bogislav X. hatte nämlich, nachdem er im J. 1503 die Bürgerschaft Stettins gezwungen, ihm die Hälfte des Altböterberges abzutreten, an dieser, der südlichen Seite des Schlosses einen prachtvollen Flügel erbaut [1]), den man auf alten Abbildungen mit einer Reihe

[1]) Kantzow, herausgegeben von Böhmer, S. 152. Pomerania, herausgegeben von Kosegarten, II, S. 283. Micräl, III, S. 496. Friedeborn, I, S. 137.

bunter Giebel, fast etwa den Giebeln jener Stargarder Gebäude vergleichbar, geschmückt sieht[1]). Gegenwärtig erscheint das Aeussere dieses Flügels in den Formen neuerer Zeit, und auch sein Inneres ist grösseren Theils umgewandelt; doch blicken mehrfach, besonders in dem Treppenthurme, der an diesem Flügel vorspringt, die älteren Bautheile durch, und namentlich ist das gesammte Innere des Erdgeschosses in seiner ursprünglichen Anlage erhalten. Hier sieht man zuvörderst, im westlichen Theile des Flügels, einige mit flachem Sterngewölbe überspannte Räume. Dann folgt, den grösseren Theil des ganzen Gebäudes ausfüllend, ein grosser langer Saal, dessen Decke durch fünf hölzerne Säulen, welche durch die Mitte des Saales hinlaufen, getragen wird. Die Säulen sind einfach und auch nur mit schlichten Kapitälen versehen, aber das Balkenwerk der Decke ist auf's Reichste und Geschmackvollste im spät mittelalterlichen Style ausgeschnitzt und giebt das zierlichste Beispiel jenes ausgebildeten Holzbaues, den wir am Aeusseren der Häuser fast gänzlich vermissten. Ein mächtiger, mannigfach ausgekehlter und geschnitzter Unterzugbalken läuft über den Säulen hin und in ihn setzen die in ähnlicher Weise gebildeten Querbalken, ihrer dreissig an der Zahl, ein; wo die Balken über den Säulen zusammenstossen, bildet sich ein brillantes Consolenwerk. Die südliche Wand des Saales hat sechs grosse, im Flachbogen überwölbte Fenster, die nördliche Wand meist ähnlich geformte Nischen. Die Höhe des Saales ist verhältnissmässig nicht bedeutend, was aber ganz dem Charakter jener Zeit, die höhere Räume nur in den Kirchen liebt, gemäss ist. Der prächtige Eindruck, den die Decke des Saales hervorbringt, lässt übrigens mit Bestimmtheit annehmen, dass derselbe eine besonders ausgezeichnete Bestimmung hatte; ohne Zweifel bewegten sich hier die glänzenden Hoffeste, welche das Leben des glänzendsten fürstlichen Helden, den die pommersche Geschichte kennt, schmückten. Leider dient gegenwärtig der Saal, an welchen sich für Pommern so theure Erinnerungen knüpfen, zur Aufbewahrung von Kanonen[2]).

Nur um wenige Jahrzehnte jünger ist der, an den vorigen anstossende östliche Flügel des Schlosses. An ihm befindet sich ein grosses Steinrelief, das pommersche Wappen von zwei wilden Männern gehalten darstellend, mit der Unterschrift: „Barnim D. G. eius nois X. Boguslai X. filius. Stettin. Po. Cas. Wan. Dux. Rugeo. Prin. Com. Gusco. 1538.“ Dies nun ist eben der Theil des Schlosses, von dem oben, als das frühe Auftreten des italienischen Baustyles bezeugend, gesprochen wurde; denn seine äussere Archi-

[1]) So auf einem Kupferstich in der „Beschreibung der Stadt und Festung Alten Stettin in Pommern, Danzig 1678.“ Uebrigens ist es in Frage zu stellen, ob die Giebelarchitekturen auf dieser Ansicht (an denen man eben nur das Allgemeine der Anordnung erkennen kann) wirklich von dem durch Bogislav X. aufgeführten Bau hergerührt haben. Wenigstens berichtet Friedeborn, II, S. 109, dass derselbe im J. 1557 abgebrannt sei. Diese Nachricht scheint aber nur auf die oberen Theile, etwa das Dachwerk u. dergl., bezogen werden zu müssen, da sich theils mehrfach, wie im Obigen weiter angedeutet ist, in dem Gebäude die Spuren gothischer Bauformen zeigen, theils das gesammte Innere des Erdgeschosses noch das Gepräge der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts trägt und sich vollkommen von den Formen der im italienischen Style aufgeführten Schlosstheile unterscheidet. — [2]) (Nachträglich bemerke ich, dass der obengenannte Saal mit seinem brillanten Balkenwerk doch vielleicht der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehört. Es ist darin, neben den mittelalterlichen Reminiscenzen, doch bereits ein entschieden modernes Element.)

tektur ist ganz in dessen Formen aufgeführt, und die Inschrift kann eben nur die Absicht haben, den Erbauer und die Bauzeit namhaft zu machen. Auch hat er die frühere, strengere und edlere Form des italienischen Styles, während die Theile des Schlosses, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erbaut sind, nicht mehr eine gleiche Schönheit der architektonischen Behandlung zeigen. Vornehmlich die Anordnung, dass an dem östlichen Flügel je zwei Fenster gekuppelt und durch ein gemeinsames Gesims überdeckt sind, ist es, was seiner Erscheinung jenes bedeutsamere und ernstere Gepräge giebt. Die schwere Attika, die sich gegenwärtig über der Façade des genannten Flügels erhebt und den Attiken der folgenden Bautheile entspricht, dürfte wohl erst bei deren Erbauung hinzugefügt sein. Im Inneren ist die Einrichtung dieses Flügels neu. — Im Jahre 1575 wurden die übrigen, älteren Theile des Schlosses abgebrochen und an ihrer Stelle ein neues Gebäude, der nördliche und westliche Flügel, aufgeführt, und zwar durch „einen wälschen Maurer, Antonius Wilhelm.“ Ein Brand störte die Arbeit im folgenden Jahre, doch wurde sie bereits im J. 1577 beendet [1]). Das Datum des letztgenannten Jahres findet sich an den Fenstergesimsen beider Flügel. Auch hier ist es der einfach italienische Styl, der dem Beschauer an den einzelnen Bauformen entgegentritt; doch ist derselbe, wie bemerkt, minder kräftig, als an dem östlichen Flügel, da die Fenster isolirt stehen und sonst keine Dekoration angebracht ist, welche dem Auge den Eindruck grösserer Massen gewähren könnte. Im Inneren sind die Räume hier durchweg flachbogig nach moderner italienischer Art (d. h. ohne Anwendung von Gurten) überwölbt.

Wiederum jünger, vom J. 1619, ist das Nebengebäude des Schlosses, welches durch den Münzhof von letzterem getrennt wird. Ein grosses, an demselben befindliches Relief mit Wappen und Bildnissen hat die Inschrift: „A. D. MDCXIX illustriss. D. D. Philippus II. et Franciscus I. fratres — hierauf die Titel — hoc aedificium suis sumptibus exstructum musarum et artium voluerunt esse conditoriū.“ Nicht bloss Jahrzahl und Erbauer macht also diese Inschrift namhaft, sondern auch den Zweck des Gebäudes, das zur Bibliothek und Kunstkammer bestimmt war [2]), was dem lebendigen Interesse, welches Herzog Philipp II. für Kunst und Wissenschaft hegte, nur angemessen erscheint. Gegenwärtig hat dies Gebäude sehr einfache Formen; auf der oben genannten Ansicht vom J. 1678 sieht man es mit Erker-Giebeln geschmückt. Von den erwähnten Bildnissen wird weiter unten die Rede sein.

Auch ein zweites Nebengebäude des Schlosses, von dem ebengenannten durch die kleine Ritterstrasse getrennt, muss hier erwähnt werden. Dies ist der Reitstall, an dessen Vorderseite sich ein kleines zugemauertes Portal im barock-italienischen Style zeigt. Es ist mit sauber ausgearbeiteten Verzierungen versehen und oberwärts mit mehreren ornamentistischen Reliefs gekrönt. Diese bestehen aus zwei grossen Wappenschilden, aus einem Paar kleiner, zierlich nackter Figuren und aus einem Greif, welcher ein Schwert und ein Buch in den Klauen trägt. Das Ganze ist in feinem Sandstein vortrefflich gearbeitet. Die über den Wappenschilden befindliche Jahrzahl 1626 bezeichnet die Zeit, der das Portal angehört.

Der jüngste Theil des Schlosses endlich ist der bereits besprochene

[1]) Vergl. Friedeborn, II, S. 108, 109, 115. — [2]) So sagt Hainhofer, Reise-Tagebuch vom J. 1617, S. 97, ausdrücklich.

südliche Flügel in seiner gegenwärtigen Gestalt und mit Ausnahme der älteren Theile. Sein Umbau fällt in die frühere Zeit des vorigen Jahrhunderts, und sein Aeusseres ist auf eine nüchterne Weise, welche dieser Zeit entspricht, dekorirt. Am Aeusseren des Treppenthurmes befindet sich eine wunderliche Uhr, die eins der Wahrzeichen Stettins für die Handwerksburschen ausmacht. Sie besteht aus einem grossen abenteuerlichen Gesichte, dessen Augenbewegung den Perpendikelschlag angiebt und dessen Mund die Ziffer des täglichen Datums enthält; eine kleine, zur Hälfte hervorragende männliche Figur schlägt auf zwei Glocken die Stunde. Daneben ist die Jahrzahl 1736 angebracht, die Regierungszeit König Friedrich Wilhelm's I. von Preussen andeutend, der sich die Sorge für Stettin, den Haupterwerb seines Lebens, sehr angelegen sein liess, und auf dessen Befehl somit auch diese Erneuung und absonderliche Dekoration des herzoglichen Schlosses ausgeführt zu sein scheint.

Als eine besondre Merkwürdigkeit des Stettiner Schlosses ist endlich noch ein Kamin zu erwähnen, der sich in einem der Zimmer des nördlichen Flügels (dem jetzigen Archive des Oberlandesgerichts) vorfindet. Er ist mit einigen barocken Ornamenten und mit zwei Reliefs von Alabaster, mythologische Scenen vorstellend, versehen. Die letzteren, welche eine leidlich mittelmässige Arbeit im Style des siebzehnten Jahrhunderts zeigen, sollen von der Hand des letzten der pommerschen Herzoge (somit Bogislav's XIV.) herrühren. Ich weiss nicht, worauf diese Sage sich gründet. Von Herzog Barnim (gest. 1573), der viele Bildnerarbeiten nachgelassen hatte [1]), dürften sie schwerlich gefertigt sein. —

Neben dem Schloss von Stettin sind noch verschiedene Schlösser, an denen die Formen des italienischen Baustyles hervortreten, zu nennen. Zunächst das Schloss Pansin in der Nähe von Stargard. Doch hat dies wiederum einige ältere Theile. Es besteht aus zwei Hauptgebäuden, die durch Mauern verbunden, einen inneren Schlosshof bilden. Das eine dieser Gebäude, zwar mannigfach erneut, lässt doch noch mit Bestimmtheit die einfachen Formen eines spätgothischen Styles, im Charakter des sechzehnten Jahrhunderts, erkennen; das andre ist in italienischer Weise, ebenfalls dem sechzehnten Jahrhundert angehörig, erbaut und an seinen äusseren Seiten mit Giebeln und hohen, eine Kronen-artige Verzierung tragenden Schornsteinen geschmückt. An dies Gebäude stösst ein alter, mächtig starker Thurm, dessen Obertheil aber nicht mehr vorhanden ist. Unter den Gebäuden des Vorhofes sind auch noch mehrere im italienischen Style der genannten Zeit. Uebrigens ist dies Schloss, das zum Theil von hohen Bäumen umgeben ist, unter allen erhaltenen Schlössern Pommerns, soviel mir wenigstens bekannt geworden, dasjenige, dessen äussere Ansicht die schönste malerische Wirkung hervorbringt. — Das Schloss Pudagla auf der Insel Usedom ist im Jahr 1574 erbaut. Es ist ein sehr einfaches Gebäude von ziemlich langer Dimension, auf der Ecke ein hervorspringender runder Erker. Ueber der Thür ist ein grosses Relief, das pommersche Wappen, von zierlich italienischer Barock-Architektur umgeben, vorstellend; im Friese sieht man saubere Armaturen, in einer Attika Musik-Instrumente ausgemeisselt. Eine Unterschrift sagt: „Wer Godt vertrawet hat wol gebavet. V. G. G. Ernst Ludwig Hertzog zu Stettin Pommern. hat dis haus J. F. G. freundlichē lieben fraw mutter fraw Marien geborn zu

[1]) Vgl. Hainhofers Reise-Tagebuch, S. 53, 85, 89.

Sachsen Hertzogin zu Stettin Pommern Wittwe zum Leibgedinge Godt gebe zum Geluck erbawet. Anno MDLXXIIII." Im Inneren ist von der alten Einrichtung fast nichts erhalten. Von dem Klosterbau, der früher an dieser Stelle stand, sieht man an einem Nebengebäude nur noch einige rohe Spitzbögen erhalten. — Nur um Weniges jünger ist das Schloss Mellentin, ebenfalls auf der Insel Usedom. Auch dies ist ein einfach viereckiges Gebäude, doch an seiner Vorderseite durch drei vorspringende, starke viereckige Erker, über denen sich früher vermuthlich Thurmspitzen erhoben, ausgezeichnet. Die inneren Räume haben noch die alten Ueberwölbungen, die auf dem Flur durch eine in der Mitte stehende Säule getragen werden. Ein Saal ist durch die Stuccaturen der Gewölbe und durch den barocken Kamin ausgezeichnet. Eine Steintafel am Aeusseren des Gebäudes enthält die Darstellung eines Wappens mit der Jahrzahl 1596 und mit der Unterschrift: „Anno 1575 hat der Etle vnt er: Rodiger v. Nugkirchen (Neuenkirchen) dises haus ghefundert vnt Ao. 80 vorfertiget zhu der ghedechnus hat ihm sein shon Christo. v. Nug. dise Nachrichtung se. la." Ein Paar kleine Flügelgebäude rühren, ihrer übereinstimmenden Form gemäss, aus derselben Zeit her. Auf dem Hofe finden sich einige Fragmente architektonischer Dekoration, unter denen sich ein zierlich componirtes Kapitäl mit Figuren auf den Ecken auszeichnet. — Das Schloss von Plate erhebt sich stattlich und malerisch, im Style ungefähr dem Stettiner Schlosse vergleichbar, über dem Ufer der Rega; doch ist ein Theil desselben bereits abgerissen und auch das Uebrige, das jetzt als Schulgebäude dient, nicht sonderlich wohl gehalten. Im Inneren sieht man mancherlei flachgewölbte Räume, unter denen sich besonders ein Saal, dessen Gewölbe in der Mitte von einer Säule mit Löwenköpfen getragen werden, auszeichnet. (Gegenwärtig sind aus diesem Saale zwei Gemächer gebildet.) — Andre pommersche Schlösser dieser Zeit haben mehr von ihrer Eigenthümlichkeit und ihren architektonischen Zierden verloren. Dahin gehören die von Rügenwalde, Stolp und Lauenburg, in denen man zugleich noch einzelne ältere gothische Bauformen wahrnimmt. Auch das weiland mächtige Stammhaus der Schwerine, Spantikow, ist zu diesen zu zählen. Ueber dem Thore des letzteren sieht man in barocker Umrahmung, mit Wappen und Inschriften umgeben, die Steinbilder Ulrich's von Schwerin, der das Schloss im sechzehnten Jahrhundert erbaute, und seiner Gemahlin [1]). — Das grosse Schloss zu Bütow gehört, wenigstens seinen Haupttheilen nach, in die Zeit des Jahres 1623, wie dies eine, an dem einen der Flügel dieses Schlosses befindliche Inschrifttafel bezeugt. Sie lautet: „Ao. MDCXXIII. Illust.mus Dux Pomeraniae Bugislaus XIV. extrui mandavit sub Petro Glasenap Capitañ Martino Maesen Quaestore." Nur das, zum Theil abgebrochene Schlossthor erscheint älter und noch in gothischer Form; das Uebrige ist, der angegebenen Erbauungszeit gemäss, modern, doch ist auch hier wenig Bemerkenswerthes erhalten. Letzteres gilt aber nur von den, nach dem inneren Hofe zugekehrten Façaden der einzelnen noch vorhandenen Bautheile; sehr interessant dagegen ist die äussere Umgebung, die durch eine, im regelmässigen Viereck aufgeführte mächtige Mauer und starke Rundthürme, welche auf den Ecken hervorspringen, gebildet wird. Einer der Thürme ist in neuerer Zeit abgebrochen. Der

[1]) Neue Pomm. Prov. Blätter, III, S. 284. Ebendaselbst auch Nachrichten über die andern Burgen des Anclam'schen Kreises.



Hauptsache nach besteht diese starke Befestigung aus Feldsteinen; die Mauern zwischen den Thürmen haben auf ihrer Höhe einen bedeckten Gang mit Schiessscharten. Das Schloss, das sich auf einer Anhöhe über der gleichnamigen Stadt erhebt, giebt durch seine imposante Erscheinung der ganzen Gegend einen eignen malerischen Reiz. — Noch jünger, aus der Zeit um das Jahr 1650 herrührend, ist das kleine Schloss Spyker auf Rügen, welches von dem schwedischen Feldmarschall Wrangel erbaut wurde. Es ist sehr einfach gehalten und nur durch geschweifte Giebel und durch Rundthürme auf den Ecken ausgezeichnet. Aehnlich dürfte das Schloss Putbus auf Rügen beschaffen gewesen sein, ehe dasselbe seine gegenwärtigen, in einer Art griechischen Baustyles ausgeführten Säulenhallen und andre Erweiterungen erhielt. — Was sonst etwa noch von interessanten Schlössern in Pommern vorhanden ist, habe ich nicht gesehen.

Es dürfte wiederum für die Verhältnisse der pommerschen Geschichte charakteristisch sein, dass in dem letzten Jahrhundert der selbständigen Blüthe des Landes, welche äusserlich durch das Hervortreten des modern italienischen Baustyles bezeichnet wird, so mancherlei von fürstlichen oder ritterlichen Schlossbauten und so gar wenig von bedeutenderen städtischen Gebäuden zu berichten ist. Denn ich wüsste von bürgerlicher Architektur aus dieser Zeit nichts Bemerkenswerthes zu nennen, als zwei in sauberer Arbeit ausgeführte Hausportale. Das eine derselben findet sich zu Stralsund, in der Battinmacher-Strasse, und ist von einer etwas schweren, barock italienischen Architektur umfasst, in deren Fries sich die Jahrzahl 1568 zeigt. Merkwürdiger, wie durch sein Portal, ist dies Haus jedoch durch die über letzterem befindlichen Portraitreliefs, von den weiter unten näher zu sprechen sein wird. — Das zweite Portal ist das eines Hauses zu Stettin (grosse Oderstrasse No. 72.). Zwei Hermen stehen hier zu beiden Seiten der Thür, die eine männlich, in einer Art römischen Kostüms, einen Kelch in der Hand tragend, die zweite weiblich, mit einem Schwerte in der Rechten. Auf ihnen ruht das Gebälk. In den Zwickeln zwischen dem Gebälk und dem Thürbogen sieht man Genien mit Siegeskränzen. Im Fries ist ein Medaillon mit dem Kopfe eines Ritters, daneben ungemein schöne Blättergewinde. In einem besondern Aufsatze ruht aufgestützt eine nackte weibliche Figur, Genien zu ihren Seiten. Das Ganze ist sehr sorgfältig und mit Geschmack behandelt und zeigt den Styl italienischer Dekorationsweise, wie dieser in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vorherrschend war, in vorzüglich schöner Ausbildung.

Manche Bürgerhäuser, namentlich zu Stettin und zu Colberg, zeigen den Rococo-Geschmack vom Anfange des vorigen Jahrhunderts in mehr oder weniger reicher Ausbildung und deuten hierin auf einen neu begonnenen Aufschwung des Lebens hin. In Stettin finden sich auch einige Hausfaçaden jener Zeit, die an die grossartig edeln Formen eines Schlüter erinnern. Für die Aufnahme Stettins bewies sich, wie bereits bemerkt, König Friedrich Wilhelm I. von Preussen sehr thätig; er legte die grossen umfassenden Befestigungen dieser Stadt an und liess die beiden prächtigen Thore, das Berliner und das Anklamer Thor, bauen, deren

reiche Dekoration zu den schönsten Zierden der Stadt gehört, wie ihnen denn auch nur wenig Festungsthore, selbst nicht die sehr berühmten von Verona, an Schönheit voranstehen dürften.

Endlich hat das heitere Leben der Gegenwart im Fache der bürgerlichen Baukunst wiederum tüchtige und erfreuliche Bauwerke erstehen machen. Das Rathhaus zu Colberg, das Packhofs-Gebäude und die Börse zu Stettin, sowie mancherlei andre Bauanlagen bezeugen es, dass man aufs Neue, dem Sinn der Vorfahren gleich, das Bedürfniss einer würdigen Gestaltung des öffentlichen Lebens empfunden hat.

ZWEITER HAUPTABSCHNITT.

BILDENDE KUNST.

I.

WERKE MITTELALTERLICHER ZEIT.

In der bildenden Kunst von Pommern finden wir im Allgemeinen, wie dies bereits in der Einleitung angedeutet wurde, das Element der Sculptur vorherrschend. Das Element der Malerei erscheint als ein untergeordnetes, indem es zumeist nur zur grösseren Belebung oder zum anderweitigen Schmucke bildnerischer Werke in Anwendung kommt. Von selbständigen Werken der Malerei ist nicht sonderlich Vieles namhaft zu machen. Es scheint somit am zweckmässigsten, den gegenseitigen Bezug, der hier zwischen beiden Gattungen der Kunst obwaltet, nicht aufzulösen, den Entwickelungsgang beider Gattungen nicht gesondert zu betrachten. Ebensowenig ist es vortheilhaft, die Arbeiten der ornamentalen Kunst als eine besondere Gattung hinzustellen, indem grossen Theils figürliche Darstellungen mit ihnen verwebt sind und indem umgekehrt die bildnerischen Werke in der Regel einen bedeutenden Reichthum ornamentaler Zierden enthalten. Die nöthige Uebersicht zu erleichtern, werden sich die Arbeiten, von denen jetzt Bericht zu erstatten ist, je nach ihrer Bestimmung, nach ihrem Material, nach ihrer sonstigen Beschaffenheit, in einzelne Gruppen zusammenstellen und in deren Folge die allgemeinen Verhältnisse des Entwickelungsganges nachweisen lassen.

---

1. Kirchliche Prachtgeräthe.

Ich beginne diese Uebersicht mit Betrachtung derjenigen kirchlichen Prachtgeräthe, die sich im Dome zu Cammin, als Erinnerungszeichen an den ehemaligen Glanz des bischöflichen Sitzes, erhalten haben. Sie sind zum Theil beträchtlich alt, einer Zeit angehörig, in welcher in Pommern noch nicht die künstlerischen Werkstätten, die zu ihrer Beschaffung nöthig waren, vorhanden sein konnten. Sie dürfen somit zum Theil nicht als

Belege für eine pommersche Kunstgeschichte gelten; doch bezeichnen sie wenigstens das früh vorhandene Bedürfniss nach künstlerischer Form und bieten überhaupt so mannigfach interessante Eigenthümlichkeiten dar, dass eine nähere Schilderung auf keine Weise zu vernachlässigen ist.

Der grösste Theil dieser Geräthe wird im Archive des Domes aufbewahrt; die Mehrzahl diente als Behälter für Reliquien. Die ältesten Stücke sind nach meiner Ansicht vier Holzplatten, je zwei und zwei von gleicher Grösse; vermuthlich bildeten sie die Seiten eines Reliquienkastens. Sie sind mit kleinen Elfenbeinplättchen besetzt, die mit Kreisen, Kreuzen und ähnlichen Figuren gravirt oder durchbrochen sind. Die Art und Weise, in der diese ziemlich rohen Verzierungen gearbeitet und zusammengesetzt sind, scheint mir den ähnlichen Arbeiten der karolingischen und nächstfolgenden Periode zu entsprechen, so dass sie nicht füglich in eine spätere Zeit als in die des zehnten Jahrhunderts zu setzen sein dürften.

Sodann sind einige kupferne Geräthe, zumeist der Zeit des zwölften Jahrhunderts angehörig, zu nennen. Unter diesen zeichnen sich besonders mehrere Platten aus, welche die Reste zweier kleinen Reliquienkasten, — beide ursprünglich aus sechs Platten in kapellenartiger Form zusammengesetzt, — bilden. Die Platten sind mit vergoldeten figürlichen Darstellungen, deren Umrisslinien gravirt und deren Köpfe reliefartig erhöht sind. geschmückt; der Grund neben diesen Darstellungen ist mit blauer, grüner und weisser Emailfarbe bedeckt. Der Styl der Zeichnung ist der des zwölften Jahrhunderts, sehr streng, aber auch sehr tüchtig, in einzelnen Motiven sich einer schönen und edeln Linienführung bereits glücklich annähernd; dies ist namentlich der Fall bei den Apostelfiguren, welche auf den Giebelseiten des am besten erhaltenen Kastens dargestellt sind. — Gleichzeitig ist sodann der kupferne Fuss irgend eines Geräthes (etwa einer Monstranz), der mit ähnlich vergoldeten und emaillirten, doch minder tüchtigen Darstellungen geschmückt ist. — Ebenso ein kupfernes Räuchergefäss, aus einer Schale und Handhabe bestehend, ähnlich verziert, aber ebenfalls von etwas roherer Arbeit. Gefässe, wie dies, dürften übrigens selten sein; mir wenigstens ist bis jetzt kein zweites der Art vorgekommen [1]). — Aus vergoldetem Kupfer ist ferner gebildet die Christusfigur eines Crucifixes (an der nur der eine Arm und die Plattfüsse fehlen). Sie ist sehr streng und seltsam stylisirt, ich möchte sagen, wie ein Götzenbild einer barbarischen Nation, ohne lebendigen Kunstsinn. Scheinbar gehört auch sie noch dem früheren Mittelalter an; doch haben die feingravirten Ornamente, welche den Schurz der Figur schmücken, bereits Aehnlichkeit mit den gemalten Bücherzierden des vierzehnten Jahrhunderts. — Aus Kupfer besteht endlich noch eine Platte in sechsblättriger Rosettenform, wahrscheinlich ein Monile, ein priesterlicher Halsschmuck, der zum Festhalten des Messgewandes diente. Sie war ursprünglich ganz vergoldet und enthält die gravirte Darstellung einer Madonna mit dem Kinde. Diese Darstellung ist von mittlerem Kunstwerthe; sie hat den Charakter der Holzschnitte aus der Zeit um das Jahr 1500.

[1]) Vgl. über die Kupfergeräthe mit vergoldeten und emaillirten Zierden jener frühen Zeit meine „Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin befindlichen Kunstsammlung," S. 15, ff. — Die oben genannten Reste der beiden Reliquienkasten sind übrigens von schönerer Arbeit, als die, ihnen entsprechenden Geräthe in der Berliner Kunstkammer.

Drei andere Geräthe haben eine gewisse monstranzartige Form und dienten vermuthlich alle drei wiederum zur Aufbewahrung von Reliquien. Das eine derselben besteht aus einer Kokosnuss mit einer Fassung von vergoldetem Silber und gleichem Fusse, die Silberarbeit sauber, im Style der Zeit um das Jahr 1300. — Das zweite ist eine Art kleiner Obelisk mit zierlichem Fusse ähnlichen Styles, von vergoldetem Silber. — Das dritte, ebenfalls der genannten Periode angehörig, ist ein silbernes, zum Theil vergoldetes Kreuz, dessen Arme in Lilienform gebildet sind. Die Mitte desselben besteht aus einer flachen Kapsel, auf deren Rückseite ein Crucifix und eine Inschrift gravirt sind; letztere macht die in der Kapsel enthaltenen Reliquien namhaft. Auf der Vorderseite der Kapsel ist, als besonderer Zierrath, eine höchst merkwürdige antike Onyx-Camee von $2^1/_2$ Zoll Höhe und $1^5/_8$ Zoll Breite befestigt. Die Camee enthält die stehende Gestalt eines männlichen Heros, das Haupt von einem Strahlendiadem umgeben, von dem auf der einen Seite ein Band niederfällt; Brust und Leib sind, nach Art eines Sagums, mit einer grossen Aegis, auf der man vorn das Medusenhaupt erkennt, umhüllt. In der Rechten hält der Heros ein Scepter oder eine Lanze, in der Linken trägt er ein alterthümliches Pallasbild. (Das Pallasbild ist als Pallas Promachos dargestellt, mit erhobener Lanze, in der Linken den Schild, die Beine in einer fast hermenartigen Bildung.) Die Füsse des Heros sind bis auf die Waden mit Sandalenstiefeln bekleidet. Die Arbeit der ganzen Camee zeigt den Geist der antiken Kunst mehr in der allgemeinen schönen und würdigen Fassung und Anlage; namentlich das Statuarische in der Bewegung der Figur ist glücklich festgehalten. Die Ausführung ist, wie zwar zumeist bei den Cameen, etwas roh, die Behandlung der Detailform nicht fein genug, die Verhältnisse sind kurz und sehr gedrungen. Vermuthlich ist es die heroisirte Figur eines römischen Kaisers; doch wüsste ich für jetzt nicht mit Bestimmtheit zu sagen, welcher Kaiser darin zu erkennen sei. Uebrigens darf es nicht befremden, einen solchen gänzlich unpassenden Schmuck zur Verzierung eines christlichen Heiligthumes angewandt zu sehen; ähnliche Fälle kommen auch sonst gar häufig vor, und bezeugen freilich einen allzu naiven Sinn, dem es mehr um einen seltenen Schmuck überhaupt als um dessen Bedeutung zu thun war.

Ein leider etwas beschädigter Bischofstab von Elfenbein mit vergoldeten Silberbeschlägen, die letzteren im Style des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet, gewährt wiederum ein eigenthümliches Interesse. — Dazu gehört eine alte Bischofmütze mit Stickerei von Perlen, Gold und Seide. Diese Stickerei stellt auf der einen Seite die Verkündigung Mariä, auf der andern Christus und Maria in der Herrlichkeit dar; die Figuren sind mit leidlich künstlerischem Sinne, ebenfalls im Style des vierzehnten Jahrhunderts, ausgeführt [1]).

Auf einer Alabasterplatte, reliefartig gearbeitet, sieht man das Haupt Johannis des Täufers, mit vier kleinen Engelfiguren zu den Seiten, in Einzelheiten vergoldet und bemalt; der Styl ist etwas manierirt alterthümlich, im Charakter des vierzehnten Jahrhunderts.

Aus röthlichem Bernstein endlich ist die Statuette einer Madonna mit

[1]) Vermuthlich sind die beiden genannten Stücke dieselben, von denen Hainhofer (Reise-Tagebuch vom J. 1617, S. 74) berichtet, dass man ihm in der Sakristei des Domes gezeigt habe: „ainen helfenbaininen Bischoffstab und ain Bischoffshuet, den die Bischoff aufsetzen, wan mans creyrt."



dem Kinde gefertigt, leider etwas beschädigt, gegenwärtig 4½ Zoll hoch. Die Arbeit ist tüchtig, wenn auch ohne eigentlich tieferes Kunstgefühl, im Styl der Holzschnitte aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Rücksichtlich der seltenen Anwendung des Bernsteins in dieser Periode für bildnerische Zwecke, dürfte die kleine Figur besondere Beachtung verdienen.

Einige der Gegenstände, die im Archive des Camminer Domes bewahrt werden, haben ein geringeres Interesse für die Geschichte der Kunst, wenn sie auch, in anderer Beziehung, als nicht uninteressante Denkmale der mittelalterlichen Kultur zu betrachten sind. Dies sind mancherlei einst hochverehrte Reliquien: das (gegen sechs Fuss hohe) Hemde, das Handtuch, das Sticktuch und ein Pantoffel der Jungfrau Maria, die Peitsche, die Christus bei seinem Einzuge in Jerusalem führte, die Trommel, mit welcher die Juden durch das rothe Meer zogen, u. s. w. Doch sind manche dieser Stücke auch für das Handwerk früherer Zeit nicht ganz unwichtig. So ist z. B. das angebliche Handtuch der Jungfrau Maria mit roher damastartiger Stickerei, Wappenadler, Greifen, andere Thiere, auch menschliche Figuren darstellend, versehen, deren Styl etwa dem zwölften Jahrhundert angehört; so ist der Pantoffel aus einem gewirkten Teppichstücke von vorzüglich schönem Muster, der späteren Zeit des Mittelalters angehörig, geschnitten. —

Nicht minder interessantes Kirchengeräth findet sich an einigen anderen Stellen des Camminer Domes. Im Chore desselben wird ein beträchtlich grosser, höchst merkwürdiger Reliquienkasten aufbewahrt. Er ist in der Hauptform oval, 1 Fuss 9 Zoll lang, 13 Zoll breit und gegen 11 Zoll hoch, zusammengesetzt aus 22 grösseren und kleineren Elfenbeinplatten, die durch vergoldete kupferne Beschläge zusammengehalten werden. Auf den Elfenbeinplatten sieht man allerhand phantastische Thiergestalten und Rankenwindungen, mit mehr oder minder vertieften Umrissen eingeschnitten, in einem seltsam herben und bizarren Style, der indess überall mit grosser Consequenz durchgebildet ist [1]). Auf den Beschlägen sind gravirte Zierraten enthalten; überall, wo die Beschläge oberwärts zusammenstossen, springen aus ihnen Thier- und Vogelköpfe frei hervor; die letzteren sind wiederum sehr streng, aber auch sehr tüchtig gearbeitet. Die Zeit (und noch mehr das Lokal), der diese sonderbare Arbeit angehören dürfte, ist sehr schwer zu bestimmen; man dürfte auf das elfte oder zwölfte Jahrhundert rathen können, doch ist mir das letztere, gewisser Eigenthümlichkeiten wegen, wahrscheinlicher.

In einem Schrank des Chores finden sich ferner einige goldstoffene Messgewänder, die in vortrefflich leichten Mustern, im Style des späteren Mittelalters, gewirkt sind. — Auch werden im Chor ein Paar messingene Taufbecken aufbewahrt, von denen das eine die Darstellung der Verkündigung Mariä, das andre die des Sündenfalls, in getriebener oder geprägter Arbeit, enthält. Es sind dies jedoch nur ganz rohe Handwerksarbeiten, etwa des sechzehnten Jahrhunderts, wie sie häufig (auch in Pommern) gefunden werden.

Endlich sind noch die in der Sakristei aufbewahrten silbernen und zum Theil vergoldeten Altargeräthe zu nennen, die noch für die heutigen

[1]) Der Styl ist fast ähnlich, doch noch bizarrer, wie an den Zierden eines Reliquienkastens und eines Jagdhornes in der Berliner Kunstkammer, die ich in meiner Beschreibung, S. 12 u. 13 (no. 11, a. u. b.) näher charakterisirt habe.

gottesdienstlichen Bedürfnisse benutzt werden. Von ihnen gehören aber nur einige der mittelalterlichen Zeit an. Dies sind drei Kelche, unter denen der grössere im Style des vierzehnten Jahrhunderts reich dekorirt, auch mit einigen erhabenen gothischen Medaillons und mit aufgesetzten rohen Edelsteinen versehen ist. Der kleinste, einfach gothische Kelch hat am Fusse eine Umschrift, in der die Jahrzahl 1359 enthalten zu sein scheint. — Ein vierter Kelch, von bedeutender Dimension, ist in dem brillanten und nicht geschmacklosen Barockstyle der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts gefertigt [1]). Eine Inschrift, am Fusse dieses Kelches, welche sich auf Ernst Bogislav, Herzog von Croy, den letzten Bischof Cammins und den letzten Sprössling des herzoglich pommerschen Geschlechtes bezieht und die Jahrzahl 1682 enthält, ist später hinzugefügt und deutet wohl nur auf das Jahr, in welchem der Kelch dem Dome geschenkt worden. Dieselbe Bezeichnung haben auch ein Paar grosse Leuchter, die aber dem manierirten Style jener späteren Zeit entsprechen. — Endlich ist noch eine Kanne, ebenfalls in zierlich barockem Style, zu nennen, auf deren Deckel sich ein Knopf mit dem pommerschen Wappen und mit der Umschrift: „V. G. G. Ulrich. H. Z. S. P. F. B. Z. C. Anno 1622“ befindet.

Die sämmtlichen, vorstehend genannten Gegenstände geben Beispiele für die Behandlung des kirchlichen Prachtgeräthes in den verschiedenen Jahrhunderten des Mittelalters und auch in der folgenden Zeit. Was sich an andern Orten an Arbeiten ähnlicher Art (namentlich an gothischen Altarkelchen) vorfindet, bietet keine besonderen Eigenthümlichkeiten weiter dar, und so mag der grössere Reichthum der Camminer Domschätze hier zur Vertretung des anderweitig Vorhandenen genügen.

---

2. Taufsteine.

Als nothwendige kirchliche Inventarienstücke in mittelalterlicher Zeit sind ferner die Taufsteine zu nennen. Mehrere Fuss hoch, in der Gestalt eines kolossalen Bechers, ziemlich roh gebildet, schmucklos oder mit einfachen Zierden versehen, finden sich solche Taufsteine in vielen pommerschen Kirchen vor. Die Zeit, welcher die einzelnen Arbeiten angehören dürften, ist hier indess sehr schwer zu bestimmen, indem es in der Regel an näher charakteristischen Kennzeichen fehlt. Doch scheint die Mehrzahl von ihnen, ihrer einfachen Form gemäss, einer früheren Zeit, etwa der des dreizehnten Jahrhunderts, anzugehören. Einen einfach colossalen Taufstein solcher Art sah ich in der Jacobikirche zu Greifswald; einen andern, an dem die untere Wölbung der Schale mit einem massenhaften Flechtwerk verziert war, zu Garz auf Rügen, vor der Kirchenthür liegend; einen dritten, mit vier menschlichen Köpfen geschmückt, in der Kirche von Altenkirchen. Ein Taufstein in der Nikolaikirche zu Stralsund (halb in einen der Pfeiler des Schiffes eingemauert, um als Weihwasserbecken zu dienen) hat an seinem oberen Theile einfach eingemeisselte

[1]) Er hat dieselben Silberstempel, die sich an einem grossen Werke derselben Zeit auf der Berliner Kunstkammer vorfinden. Vgl. meine Beschreibung, S. 215, no. 317.

Blätter und Thierfiguren, nach gothischer Art. Ebendort befindet sich, an einem der Chorpfeiler zu gleichem Behuf eingemauert, eine grosse Schale von rothem Marmor, einfach, aber sehr geschmackvoll gebildet. Ganz in der alten Form erscheint dagegen wiederum ein Taufstein in der Jakobikirche zu Stralsund. Aehnliche in den Kirchen von Gollnow, Greiffenberg, Stolp, Freienwalde, Kloster Colbatz u. s. w. In der Thurmhalle der Johanniskirche zu Stargard findet sich ein Taufstein, dessen Haupttheil ringsumher mit einer flach erhabenen gothischen Bogenstellung geschmückt ist und der schon einer etwas späteren Zeit anzugehören scheint. Ein ähnlicher Taufstein wird in der südlichen Vorhalle des Domes zu Cammin aufbewahrt. An letzterem Orte ist auch noch ein zweiter Stein vorhanden, der nur erst aus dem Rohen gehauen und unvollendet gelassen ist. Die meisten Arbeiten dieser Art sind aus Kalkstein gebildet.

---

3. Bronzen.

Mit grösserer Pracht und in reicherer künstlerischer Ausbildung sind ein Paar Inventarienstücke der Marienkirche zu Colberg gearbeitet. Da sie das Datum ihrer Entstehung tragen, so dienen sie zugleich der weiteren kunsthistorischen Forschung als willkommene feste Ausgangspunkte. Es sind zwei grosse, in Bronze gegossene Werke, das eine ebenfalls ein Taufbecken, das andere ein colossaler siebenarmiger Leuchter, eine Nachbildung des bekannten Leuchters im Tempel von Jerusalem, wie dieser an dem Triumphbogen des Titus zu Rom erscheint, und wie sich ähnliche Nachbildungen auch in andern Domkirchen (z. B. in denen von Magdeburg und Halberstadt) finden. Der Leuchter ist von beiden das ältere Werk: er hat an seinem Fusse eine doppelte Inschrift; die obere macht den Verfertiger namhaft; sie lautet: „De dessen luchter ghemaket hat. Johes Apenghetere. God gheve zyner zele raat. Amen." Die untere Inschrift heisst: „Dessen luchter gaf her godeke de dekene. dorch god. dat mach men vor war spreken. Anno dni. M. CCC. XXVII." Der Leuchter besteht aus einer starken, zwölf Fuss hohen Säule, die das mittelste Licht aufzunehmen bestimmt ist und an der auf jeder Seite drei grosse Arme befestigt sind. (Zwei dieser Arme sind eine neuere Ergänzung von Holz.) An dem unteren Rande des Stammes springen drei Hundsköpfe vor; diese, und mit ihnen die ganze Last, ruhen auf drei kleinen, streng stylisirten Löwen. Oberwärts sind am Stamme des Leuchters die Reliefbilder der Apostel angebracht, die für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Plastik ein sehr interessantes Beispiel geben. In Bezug auf die nackten Körpertheile und auf das Naturverhältniss sind diese Figuren zwar ziemlich roh gearbeitet; aber ihre Gewandung ist in durchaus gediegner, schöner und reicher Weise angelegt, in jenem edeln Style, der an den deutschen Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts vorherrscht und der von dem dürftigen, eckigen, geknickten Wesen, das man unverständiger Weise als Grundzug der deutschen Kunst zu betrachten liebt, himmelweit verschieden ist. Vor solchen Arbeiten versteht man es, wie die deutsche Kunst des Erzgusses nachmals einen so

hohen Meister, wie Peter Vischer, hervorbringen konnte. — Die Arbeiten des Taufbeckens theilen nicht die Vorzüge des ebengenannten Werkes. Eine Inschrift bezeichnet dasselbe als im Jahre 1355 gefertigt. Es hat die Gestalt eines grossen Kessels, der von vier Löwen getragen wird. An der Aussenfläche laufen zwei Reihen gothischer Giebel, dreizehn in jeder Reihe, umher; jeder Giebel schliesst eine in flachem Relief gebildete Darstellung ein. Diese Darstellungen enthalten, in fortschreitender Folge, die Leidensgeschichte Christi, geben aber, wie bereits angedeutet, den Styl des vierzehnten Jahrhunderts nur in einer ziemlich rohen Weise wieder.

Neben diesen beiden Werken mögen hier zunächst noch ein Paar andre alterthümliche Bronzearbeiten von kleinerer Dimension genannt werden. Das eine ist ein kleines Crucifix, welches an der Aussenseite eines der Strebepfeiler des Chores der Marienkirche zu Stargard angebracht ist und den Styl des vierzehnten Jahrhunderts in ziemlicher Strenge zeigt. (Vergl. oben S. 758.) Die unterhalb dieses Crucifixes angebrachte, in Holz geschnitzte Figur eines Eccehomo hat ebenfalls noch viel alterthümliche Strenge, wenn sie auch, was schwer zu entscheiden ist, jünger sein sollte. — Die zweite Bronzearbeit, ebenfalls wohl noch dem vierzehnten Jahrhundert (spätestens etwa dem Anfange des folgenden) angehörig, ist ein Thürklöpfel, der gegenwärtig die moderne südliche Thür der Schlosskirche zu Stettin schmückt. Es ist ein grosser Greifenkopf, dessen Schnabel den Thürring trägt. Umher zieht sich ein Gewinde von Weinranken, vier Kreise bildend, in denen figürliche Darstellungen, die Hauptfiguren der Abstammung der Maria vorstellend, enthalten sind. Unterwärts sieht man Isai, den Stammvater, in gestreckter Lage und aus seiner Brust den Stammbaum emporwachsend, ganz in der Weise, wie diese Darstellung sehr häufig auf mittelalterlichen Bildwerken gefunden wird. In den beiden Seitenringen sind männliche Halbfiguren mit (unleserlichen) Spruchbändern angebracht; oberwärts Maria mit dem Kinde, auf einem breiten Throne sitzend. Die Arbeit ist derb, doch mit ziemlich gutem Stylgefühl, im Charakter der angegebenen Zeit, ausgeführt.

Unter den Glocken pommerscher Kirchen, die ich zu untersuchen Gelegenheit hatte, wüsste ich nur Eine zu nennen, die ein künstlerisches Interesse gewährt. Doch gehört diese bereits dem Ende des Mittelalters an. Sie findet sich auf dem Thurm der Marienkirche zu Treptow a. d. R., ist mit der Jahrzahl 1515 bezeichnet und zunächst durch ihr Gewicht (angeblich von 75 Centnern) und prachtvollen Klang ausgezeichnet. Ihren Schmuck bilden, ausser einigen Inschriften, mehrere Kränze zierlich gothischen Ornamentes, sowie die Reliefbilder Christi auf der einen und der Maria auf der andern Seite. Beide Reliefs geben den Styl der genannten Zeit in einer leidlich handwerksmässigen Weise wieder. Uebrigens stammt diese Glocke, gleich den kleineren, die auf demselben Thurme hängen, aus dem Kloster Belbuck, welches in der Nähe von Treptow belegen war.

---

4. Steinsculptur.

An diese Bronze-Arbeiten lässt sich das Wenige anreihen, was sich in Pommern an mittelalterlicher Steinsculptur vorfindet. Dass die eigentliche Bildhauerkunst im pommerschen Mittelalter überhaupt gar wenig zur Anwendung gekommen, beruht, wie es scheint, auf dem Systeme der Architektur, welches, so reichen Schmuck es auch in späterer Zeit annimmt, doch der höheren, bildnerischen Zierde fast gar keine Stelle einräumt. Gleichwohl ist es auffallend, dass die so überaus reiche und mannigfache Ausbildung des gebrannten Steines nicht wenigstens (wie dies z. B. in Italien im späteren Mittelalter der Fall ist) eine, von der Architektur unabhängige Bildnerei in diesem Material zur Folge gehabt hat. Nur die Holzsculptur, von der weiter unten die Rede sein wird, ist auf eigenthümliche und sehr ausgebreitete Weise in Anwendung gebracht worden.

Einiger weniger Steinsculpturen, die mit der Architektur in Verbindung gebracht sind, ist bereits früher gedacht worden. Dahin gehören die Figuren im südlichen Giebel des Domes von Cammin, die den Uebergang aus dem byzantinischen in den sogenannten germanischen Styl zu bezeichnen scheinen. (Ihr Material kann ich, da sie dem Auge so beträchtlich entfernt stehen, nicht nennen.) Sodann die kleinen Figuren in gebranntem Stein, welche sich in der Sakristei desselben Domes vorfinden, und die den germanischen Styl in strenger Reinheit zeigen. Beide gehören der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts an. Dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts scheinen die ziemlich schwergebildeten Sculpturen jenes merkwürdigen Säulenkapitäles in Colbatz anzugehören. Sehr wenig bedeutend sind sodann die rohen und schwerfälligen Reliefs der Heiligen Petrus und Paulus an der Petrikirche zu Stettin, die ich, wie oben bemerkt, dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben geneigt bin. Noch weniger künstlerischen Werth hat die kleine, in Thon gebrannte Heiligenfigur, die ich in Stargard fand. Ausserdem wüsste ich nur noch eine Figur, die für architektonische Zwecke bestimmt zu sein scheint, nennen; dies ist die am Thurme der Schlosskirche zu Stettin eingemauerte Sandsteinstatue eines Bischofes, in der man, nicht ohne Grund, das Bild des Schutzpatrones dieser Kirche, des heiligen Pommernbekehrers, Otto von Bamberg, erkennen darf. Leider ist diese Figur, und namentlich das ganze Gesicht, beschädigt; an der Gewandung aber sieht man noch eine sehr treffliche und saubre Durchbildung jener Weise des germanischen Styles, welche das vierzehnte Jahrhundert charakterisirt. Der consolenartige Sockel, auf dem die Statue ruht, ist mit kleinen figürlichen Darstellungen geschmückt, die aber auch sehr beschädigt sind.

Dann findet sich, als ebenfalls noch hierher zu zählen, eine kolossale aus Stucco gearbeitete Gruppe in der Nikolaikirche zu Stralsund, in derjenigen Kapelle auf der Nordseite der Kirche, welche gegenwärtig als Taufkapelle dient. Sie stellt die heilige Anna, die Mutter der Maria, vor, welche die Maria auf dem Schoosse hält, sowie diese, in gleicher Stellung, das Christkind auf ihrem Schoosse trägt (eine Darstellungsweise, die im Mittelalter häufig vorkommt). Die Haltung der Figuren ist noch steif, die Verhältnisse nicht ganz naturgemäss, aber in der Anordnung der Gewandung zeigt sich auch hier ein edler Sinn und in den etwas breiten

4. Steinsculptur.

An diese Bronze-Arbeiten lässt sich das Wenige anreihen, was sich in Pommern an mittelalterlicher Steinsculptur vorfindet. Dass die eigentliche Bildhauerkunst im pommerschen Mittelalter überhaupt gar wenig zur Anwendung gekommen, beruht, wie es scheint, auf dem Systeme der Architektur, welches, so reichen Schmuck es auch in späterer Zeit annimmt, doch der höheren, bildnerischen Zierde fast gar keine Stelle einräumt. Gleichwohl ist es auffallend, dass die so überaus reiche und mannigfache Ausbildung des gebrannten Steines nicht wenigstens (wie dies z. B. in Italien im späteren Mittelalter der Fall ist) eine, von der Architektur unabhängige Bildnerei in diesem Material zur Folge gehabt hat. Nur die Holzsculptur, von der weiter unten die Rede sein wird, ist auf eigenthümliche und sehr ausgebreitete Weise in Anwendung gebracht worden.

Einiger weniger Steinsculpturen, die mit der Architektur in Verbindung gebracht sind, ist bereits früher gedacht worden. Dahin gehören die Figuren im südlichen Giebel des Domes von Cammin, die den Uebergang aus dem byzantinischen in den sogenannten germanischen Styl zu bezeichnen scheinen. (Ihr Material kann ich, da sie dem Auge so beträchtlich entfernt stehen, nicht nennen.) Sodann die kleinen Figuren in gebranntem Stein, welche sich in der Sakristei desselben Domes vorfinden, und die den germanischen Styl in strenger Reinheit zeigen. Beide gehören der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts an. Dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts scheinen die ziemlich schwergebildeten Sculpturen jenes merkwürdigen Säulenkapitäles in Colbatz anzugehören. Sehr wenig bedeutend sind sodann die rohen und schwerfälligen Reliefs der Heiligen Petrus und Paulus an der Petrikirche zu Stettin, die ich, wie oben bemerkt, dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben geneigt bin. Noch weniger künstlerischen Werth hat die kleine, in Thon gebrannte Heiligenfigur, die ich in Stargard fand. Ausserdem wüsste ich nur noch eine Figur, die für architektonische Zwecke bestimmt zu sein scheint, nennen; dies ist die am Thurme der Schlosskirche zu Stettin eingemauerte Sandsteinstatue eines Bischofes, in der man, nicht ohne Grund, das Bild des Schutzpatrones dieser Kirche, des heiligen Pommernbekehrers, Otto von Bamberg, erkennen darf. Leider ist diese Figur, und namentlich das ganze Gesicht, beschädigt; an der Gewandung aber sieht man noch eine sehr treffliche und saubre Durchbildung jener Weise des germanischen Styles, welche das vierzehnte Jahrhundert charakterisirt. Der consolenartige Sockel, auf dem die Statue ruht, ist mit kleinen figürlichen Darstellungen geschmückt, die aber auch sehr beschädigt sind.

Dann findet sich, als ebenfalls noch hierher zu zählen, eine kolossale aus Stucco gearbeitete Gruppe in der Nikolaikirche zu Stralsund, in derjenigen Kapelle auf der Nordseite der Kirche, welche gegenwärtig als Taufkapelle dient. Sie stellt die heilige Anna, die Mutter der Maria, vor, welche die Maria auf dem Schoosse hält, sowie diese, in gleicher Stellung, das Christkind auf ihrem Schoosse trägt (eine Darstellungsweise, die im Mittelalter häufig vorkommt). Die Haltung der Figuren ist noch steif, die Verhältnisse nicht ganz naturgemäss, aber in der Anordnung der Gewandung zeigt sich auch hier ein edler Sinn und in den etwas breiten

Gesichtern der Ausdruck einer eigenthümlichen Milde. Auch dies Werk, das leider etwas beschädigt ist, scheint noch dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören. — Ein zweites Werk in Stucco, ein Altarrelief, reiht sich, seiner Behandlung nach, den Holzsculpturen an, und wird besser bei diesen zu besprechen sein.

Hiebei erwähne ich noch einer Steinplatte mit ornamentistischer Sculptur, die, früher im Schloss zu Wolgast befindlich, gegenwärtig an einem Pfeiler der dortigen Petrikirche eingemauert ist. In ziemlich schwerem und rohem Relief enthält sie ein Wappenschild mit der Figur eines Greifs und darüber einen Helm mit Pfauenfedern und mit gothischem Rankenwerk. Interessant ist die Platte nur durch die Unterschrift, derzufolge sie sich auf Herzog Bogislav X. bezieht. Diese lautet: „Bugslaff van gods gnade hertoghe to stettin 1496."

---

5. Grabplatten mit gravirten Darstellungen.

Die Beschaffenheit des Gesammtvorrathes der Werke bildender Kunst, über den hier zu berichten ist, macht es wünschenswerth, ehe wir uns dem grossen Kreise der Schnitzwerke in Holz zuwenden, vorerst noch einige andre Werke der in Rede stehenden Periode, für die sich später kein gleich günstiger Platz finden dürfte, zu besprechen. Zugleich können auch diese Werke, da die Zeit ihrer Ausführung grösstentheils mit ziemlicher Sicherheit zu bestimmen ist, für die Zeitbestimmung des Uebrigen weitere Anknüpfungspunkte geben.

Es gehören hieher zunächst einige Grabplatten mit bildlichen Darstellungen, die aber nicht, wie es anderweitig in der Regel der Fall ist, erhaben gearbeitet sind, sondern die nur, in einfacher Weise, durch eingegrabene Umrisslinien bezeichnet werden. Gleichwohl ist die eine von ihnen als ein höchst vorzügliches Meisterwerk zu bezeichnen. Dies ist eine grosse Bronzeplatte, die sich in einer Kapelle auf der Südseite der Nikolaikirche zu Stralsund befindet und vermuthlich noch in den funfziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts gefertigt ist. [1]) Sie hat nämlich die Umschrift: „Anno domini millesimo tricentesimo quinquagesimo septimo in vigilia annunciacionis sancte marie uirginis obiit dominus albertus houener proconsul zondensis cuius anima requiescat in pace amen." In der Mitte sieht man das lebensgrosse Bild des Verstorbenen dargestellt, von vorn, die Hände vor der Brust gefaltet, in reichem Kostüm. Der Styl hat ganz die Strenge, welche man in den deutschen Miniaturmalereien jener Zeit wahrnimmt, aber die Linien sind durchaus edel und geschmackvoll, in ebenso grossartig einfachen Zügen, wie mit feinem Gefühle bei jeder Bewegung geführt. Hinter der Figur ist ein saubrer Teppichgrund (173.) gravirt. Zwei Engel halten ein Kissen unter dem Haupte des Ruhenden. Umher läuft eine architektonische Einrahmung, deren Formen das schönste

[1]) Die vollständige Abbildung dieser Grabplatte und ihrer Darstellungen s. auf dem anliegende Blatte.



Stralsunder Platte. Füllstück des Teppichgrundes. Facsimile.

Gepräge des gothischen Baustyles tragen. In den Nischen dieser Architektur ist eine Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren (174.) gravirt, an denen sich der Styl des vierzehnten Jahrhunderts in einer höchst anmuthigen Weichheit ausspricht. Auf dem unteren Streifen, der das Ganze beschliesst, sieht man einige Scenen des Lebens, unter denen sich besonders die launige Darstellung einer Jagd auszeichnet. Unter Voraussetzung der conventionellen Bedingnisse, welche der Styl jener Zeit mit sich führt, kann man sich in der That nichts Gediegeneres denken, als diese Arbeit. Leider habe ich nach dem Namen oder Zeichen des Verfertigers vergeblich gesucht und muss es somit unentschieden lassen, ob das Werk im Vaterlande oder auswärts sei gearbeitet worden. Es liegt auf dem Boden der Kapelle, vor den Beschädigungen der Fusstritte Gedankenloser, nicht aber vor Verstaubung, die sich endlich doch zum Verderbniss der Arbeit in den feineren Linien festsetzt, durch eine Bretterdecke geschützt. Es wäre wohl zu wünschen, dass diesem Werke, welches sehr geeignet ist, eine der vorzüglichsten Zierden der Stadt zu bilden, eine würdigere Stelle zu Theil werden möge.

Aehnlich gearbeitete Grabplatten von Stein kommen öfter vor; doch habe ich keine von ähnlicher Schönheit der Ausführung gesehen. Die bemerkenswertheren, über die ich mir Notizen aufgezeichnet, sind die Folgenden. — Eine Steinplatte in der Schlosskirche zu Stettin, vor dem Altare eingelassen. Sie gehört den siebziger Jahren desselben Jahrhunderts an. Die Umschrift heisst: „Hic jacet dn̄s hennīghus. de rebergh miles qui obiit sub anno dn̄i m°ccc°lxx° sabbato post festū ascensionis.“

Sie enthält die Darstellung eines jungen Ritters, ebenfalls in dem einfachen Style der Miniaturen jener Zeit. Zu den Seiten sieht man auch hier eine architektonische Dekoration mit Engeln und Heiligenfiguren. — Ebenso einfach und streng, doch minder edel, ist die Darstellung eines Steines, welcher sich in den Ruinen der Klosterkirche zu **E l d e n a** befindet. Er gehört dem Schlusse des Jahrhunderts (und vielleicht einem Vorfahren des grossen Baumeisters unsrer Tage) an; seine Umschrift lautet: „Anno domini M.CCCXCVII. XI kalendas maii obiit albertus schinkel cuius anima per piam misericordiam dei requiescat in pace perpetua amen.“ Dort liegen auch noch mehrere andere Grabsteine mit eingegrabenen Umrisszeichnungen; sie sind aber sämmtlich zerbrochen. Man hat die Steine neuerdings im Kreuz der ehemaligen Kirche auf dem Boden zusammengelegt und Thränenweiden zu ihren Seiten gepflanzt. Diese romantische Idee verfehlt gewiss ihren Eindruck auf poetische Gemüther nicht; nur ist zu bedauern, dass zwischen den Fugen der gebrochenen Steine das Gras schon jetzt so dick hervorwächst, dass man die Uebersicht der einzelnen Darstellungen verliert, und dass, da der Regen von den Platten nicht ablaufen kann, sich mit der Zeit über ihnen eine Moosdecke bilden dürfte. Einige dieser Steine scheinen aus dem funfzehnten Jahrhundert herzurühren. — Ein merkwürdiger, der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehöriger Stein, dessen Darstellung ebenfalls aus gravirten

174.

Stralsunder Platte. Psalmirende Figur aus der architektonischen Einrahmung. Facsimile.

Umrissen besteht, wobei aber der Grund bereits um ein geringes vertieft ist. findet sich in der Marienkirche zu Greifswald, an der Wand des nördlichen Seitenschiffes eingemauert. Der Stein enthält die Darstellung des gekreuzigten Heilandes, auf dessen einer Seite man Maria, ohnmächtig in Johannis Armen, sieht, während auf der andern ein betender Mann kniet. Dies ist der, in Greifswald's Geschichte mannigfach berühmte Heinrich Rubenow, der Gründer der dortigen Universität, und der Stein ist dem Gedächtniss seines tragischen Endes gesetzt, wie dies seine Unterschrift erkennen lässt. Sie lautet: „Uppe nye iares anede des lestē daghes des iars der bord xpi Mcdlxii. wart slaghē her hinrik rubenow doctor in beidē regtē vd borghmeister.. hyr“.... Der Styl der Zeichnung ist hier aber bereits wesentlich abweichend von dem der vorgenannten Arbeiten. Während dort noch ein feierlicher gerader Fluss der Linien vorherrscht, so tritt hier bereits entschieden jenes eckige, scharfe Wesen ein, welches u. a. namentlich die gleichzeitigen Holzschnitte charakterisirt. Wir dürfen somit, wie es scheint, annehmen, dass auch in Pommern (ähnlich wie in andern Theilen Deutschlands) etwa um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, oder doch bald darauf, jene Umwandlung des bildnerischen Styles erfolgt sei.

---

6. Alterthümliche Gewölbmalereien.

Indem die Darstellungen der vorgenannten Grabplatten eigentlich mehr dem Bereiche der Malerei als dem der Sculptur angehören, findet sich hier Gelegenheit, zugleich auch ein wirkliches, und zwar sehr grossräumiges Werk der Malerei zu betrachten. Dies sind die Malereien am Gewölbe der Marienkirche zu Colberg; sie füllen das ganze geräumige Mittelschiff (mit Ausnahme des letzten Kreuzgewölbes vor dem Chore) aus; früher sollen auch die Gewölbe des Chores und die der beiden älteren Seitenschiffe auf gleiche Weise ausgemalt gewesen sein, diese aber in Kriegszeiten zu sehr gelitten haben, worauf man sie übertüncht habe. Die vorhandenen Darstellungen tragen entschieden das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts; ihre Einrichtung ist ganz die, welche man an gleichzeitigen italienischen Gewölbmalereien wahrnimmt. Die Kreuzgurte (wie dies bereits oben bemerkt wurde) und breitere Streifen neben ihnen sind mit einfachen gothischen Ornamenten versehen; jedes Dreieckfeld des einzelnen Kreuzgewölbes zerfällt in zwei unregelmässig viereckige Hauptfelder, denen sich in den Ecken kleine dreieckige Nebenfelder anreihen. So umfasst das Vorhandene 32 Hauptdarstellungen und 40 Nebendarstellungen. Jene enthalten eine Art Biblia pauperum, eine Zusammenstellung von Scenen des alten und des neuen Testamentes, in denen, nach der im Mittelalter gebräuchlichen Symbolik, die Begebenheiten des alten Testaments als prophetische Vordeutungen auf die des neuen betrachtet werden. So finden sich immer entsprechende Scenen aus beiden nebeneinander gestellt: Moses vor dem feurigen Busch und die Verkündigung Mariä, die Erschaffung der Eva und die Geburt Christi, der Sündenfall und Christi Leichnam im Schoosse der Maria, u. dergl. m. Die kleineren dreieckigen

Nebenfelder scheiden sich, rücksichtlich ihrer Darstellungen, in zwei verschiedene Gattungen. In denen, welche an die Durchschneidung der Kreuzgurte in der Mitte der Gewölbe anstossen, sind überall musicirende und singende Engel angebracht; in den übrigen aber, die sich in den äusseren Winkeln der Felder befinden, sieht man einzelne Figuren, die, wie es scheint, keine besondre historische oder kirchlich symbolische Bedeutung haben. Wenn ich diese Figuren richtig verstehe, so ist ihr Zweck ein mehr dekorativer, aber nicht der einer müssigen Raumausfüllung; vielmehr scheinen sie mir angewandt, um das architektonische Gerüst des Gewölbes zu beleben, die Kräfte, die dasselbe halten und tragen, körperlich zu versinnlichen. Bei einigen Figuren wenigstens tritt diese Anschauungsweise ganz entschieden hervor, und ich wüsste sie, was ihre Idee anbetrifft, nur mit den wundersamen Nebenfiguren in der von Michelangelo gemalten Decke der sixtinischen Kapelle zu Rom zu vergleichen. Ein solches Auftreten selbstschöpferischer, von äusserlicher Mystik freier, rein künstlerischer Gedanken fordert aber alle Anerkennung, zumal in Rücksicht auf eine Zeit, da die grösseren Werke der bildenden Kunst insgemein noch den Satzungen der Kirche zu folgen hatten. Darum zeigt sich aber auch in der Zeichnung und Composition der in Rede stehenden Figuren ein freierer, lebendigerer Sinn; unter ihnen findet man einzelnes recht Treffliche, während die übrigen Gemälde, besonders die Hauptdarstellungen, die hergebrachten Typen des vierzehnten Jahrhunderts nur in mittelmässiger Weise wiederholen. Die Begebenheiten sind in diesen Bildern nur ganz trocken, ohne individuell poetische Auffassung, nacherzählt; in den Gestalten ist wenig kräftiges Lebensgefühl, in den Bewegungen wenig grossartiger Sinn; das Nackte erscheint ziemlich unförmlich, und nur die weite Gewandung hält sich auch hier zumeist in der Würde, die von dem Style des vierzehnten Jahrhunderts fast unzertrennlich scheint. Die Malerei besteht, in der Weise jener Zeit, nur in einfacher Colorirung. Merkwürdig aber ist es, dass die Farben sich, wo die Bilder nicht etwa gewaltsam verletzt worden, licht und rein erhalten haben, wie es selten bei so alten Wandgemälden der Fall ist. Sehr merkwürdig ist überhaupt das Vorhandensein dieser grossen Bildermasse, wie in Deutschland wohl kein zweites Beispiel ähnlich ausgedehnter Gewölbmalereien aus mittelalterlicher Zeit zu finden sein dürfte. Ich glaube, dass dergleichen überhaupt in Deutschland nur selten vorgekommen ist, da die Bemalung der Gewölbkappen mit schweren figurenreichen Scenen dem leicht emporstrebenden Charakter der gothischen Bauweise widerspricht; dass solche Bemalung sich in Italien so häufig findet, beruht, neben andern Gründen, wohl mit auf dem Umstande, dass sich dort überhaupt nur ein ziemlich untergeordnetes Verständniss des gothischen Baustyles zu erkennen giebt. So wirken denn auch in der Marienkirche zu Colberg diese Gewölbmalereien nicht eigentlich vortheilhaft für den architektonischen Gesammteindruck; sie bilden mehr nur ein denkwürdiges Zeugniss für die frühe Opulenz der Stadt und des Stiftes, die nach möglichst reicher Dekoration ihres erhabensten öffentlichen Gebäudes verlangen mochte. (Dafür zeugen ebenso auch die beiden gleich alten Prachtwerke, der oben besprochene Taufkessel und der siebenarmige Leuchter.) Gegenwärtig wird übrigens der schwere Eindruck jener Malereien durch die grell abstechende weisse Uebertünchung der übrigen inneren Bautheile ansehnlich und unzweckmässig verstärkt.

Sonst habe ich von alten Wandmalereien nur noch in der Marien-

kirche des benachbarten Treptow a. d. R. einen Rest entdeckt. Der grosse Schwibbogen nämlich, der den Chor vom Schiff der Kirche sondert, ist (wie dies bereits oben bemerkt wurde) mit Rankengewinden und einzelnen menschlichen Gestalten bemalt. Die Ausführung ist hier ähnlich einfach wie bei den vorgenannten Werken, der Styl der Zeichnung verräth einen tüchtigen Sinn für das dekorative Element [1]).

---

7. Schnitzwerke in Holz.

Eine eigentliche und sehr bedeutsame Blüthe der bildenden Kunst des Mittelalters zeigt sich in Pommern an den Schnitzwerken in Holz. Aus diesem Material besteht die bei weitem grösste Mehrzahl derjenigen Werke, welche zum Schmucke der Kirchen, besonders zum Schmuck ihrer Altäre angewandt sind. An und mit ihnen, namentlich an den Altarwerken, entfaltet sich eine eigene kleine Kunstwelt, welche die Leistungen sämmtlicher Künste in ihren Bereich zieht und durch sie ein reiches Ganze von harmonischer Zusammenwirkung der Theile hervorbringt. Die Altarwerke bestehen durchweg aus Schreinen, die mit mehr oder weniger erhabenen, zum Theil freistehenden figürlichen Darstellungen ausgefüllt sind; reiche, heitere Architekturen fassen diese Darstellungen ein und bilden ihre Bekrönung. Seitenschreine von ähnlicher Beschaffenheit bilden in der Regel die Flügel des Hauptschreines; wenn sie geschlossen sind, so sieht man auf ihren Rückseiten Gemälde, denen sich häufig auch noch ein zweites, auf beiden Seiten wiederum bemaltes Flügelpaar anreiht. Die bunten Farben dieser Gemälde bedingen es aber, dass auch das Uebrige in bunter Farbe erscheint. Die figürlichen Schnitzwerke haben somit nirgend die Naturfarbe des Holzes oder eine anderweitig beliebige eintönige Bemalung; vielmehr ist letztere, je nach dem Charakter der einzelnen Gegenstände, stets in einer Weise ausgeführt, dass durch sie die Naturfarbe des Darzustellenden mehr oder weniger bestimmt angedeutet wird.

Es vereinen sich also an diesen Schnitzwerken die Bedingnisse der Sculptur und der Malerei, eine Verbindung, welche die hergebrachten ästhetischen Regeln der neueren Zeit als unzulässig und als unschön darzustellen belieben. Aber es hat eine solche Behandlungsweise wohl ihre Rechtfertigung in sich. Einmal ist die Forderung, dass die Sculptur durchaus und unter allen Umständen der in verschiedenen Tönen gehaltenen Färbung entbehren solle, eben nirgend als nur in neueren Sculpturwerken und in den Lehren der neueren Aesthetik zu finden; bei den Meistern der

[1]) Im Jahrgang VII, Heft 2 der Baltischen Studien (der später erschien als meine Pommersche Kunstgeschichte im Jahrg. VIII.), S. 101 ff. hat G. C. F. Lisch die Kirche zu Verchen bei Demmin, die von mir nicht besucht war, besprochen. Er bemerkt, dass an den Wänden des Schiffes dieser kleinen Kirche ansehnliche Reste verwitterter Wandmalereien befindlich sind, dass sie einen Altarschrein mit Schnitzwerk und Gemälden besitzt, besonders aber durch die in drei Fenstern erhaltenen Glasmalereien ausgezeichnet ist. Glasmalereien hatte ich anderweit in Pommern nicht gefunden.



jenigen Kunst, auf welcher unsere heutige Bildung zu fussen pflegt, bei den Griechen wenigstens nicht. Je mehr sich die kritische Forschung diesem Punkte der antiken Kunst zugewandt hat, um so weiter erscheint der Kreis derjenigen Verhältnisse, in welchem die griechischen Künstler die Bildwerke mit farbigem Schmucke versahen [1]). Und wenn die plastische Ruhe, das hohe stille Genügen der griechischen Kunst schon dieses farbigen Reichthums nicht entbehren konnte, so stellt sich die Betrachtungsweise für andere Entwickelungsperioden der Kunst, namentlich für die des christlichen Mittelalters, noch wesentlich anders. Welch eine Vielgestaltigkeit, welch ein rastloses Emporstreben in der Architektur des Mittelalters; welch ein durchgreifender Zug der Sehnsucht (sei es eine Sehnsucht des Gedankens oder des Gefühles) in ihren bildnerischen und poetischen Werken! Hier liegt die Ruhe nicht in dem Kunstwerke selbst, sie liegt darüber hinaus, in einem fernen Jenseits, und das Kunstwerk hat die Bestimmung, das Gemüth des Beschauers dahin hinüberzuführen. Darum genügt die blosse Form noch weniger als in der griechischen Kunst, darum muss ein anderes Element hinzutreten, welches sie reicher macht und sie zu dem Ganzen, dem sie angehört, in Uebereinstimmung bringt. Darum müssen namentlich die Gesichter der Bildwerke jenen farbigen Hauch erhalten, der von dem Inneren heraus die Seele auf die Oberfläche des Körpers treten lässt, und den ganzen Ausdruck des Auges und des Blickes, ohne den kein wahrhaft mittelalterliches Gebilde denkbar ist. Freilich finden wir viele Werke mittelalterlicher Sculptur, die ungefärbt zu sein scheinen; aber wo Regen und Wetter nicht hingedrungen sind, wo Tünche oder sonstiger Anstrich sich ohne Beschädigung hinwegthun lässt, da zeigen sich Spuren der Farbe genug, die das allgemein durchgehende System der Bemalung fast überall erkennen lassen [2]). Bei alledem aber ist es, so viel reicher auch die Polychromie des Mittelalters sein mag als die griechische, keineswegs auf rohe Illusion, auf eine nüchterne Naturnachahmung abgesehen. Die Gewänder erscheinen in der Regel (ähnlich denen der griechischen Akrolithen) vergoldet, und nur ihr Unterfutter, wo dies sichtbar wird, auf diese oder jene Weise gefärbt. Dies erhebt somit schon an sich die dargestellten Figuren wesentlich über den Kreis des Gewöhnlichen. Mehr Naturnachahmung sieht man an den nackten Körpertheilen; hier werden alle Haupttöne der Farbe, alle charakteristischen Uebergänge der natürlichen Erscheinung wiedergegeben; und doch ist auch hier eine Weise der Behandlung vorherrschend, die — ich habe kein Wort, um das Wie zu bezeichnen — allen Gedanken an ein erstarrtes Scheinleben verschwinden macht, die das Kunstwerk eben nur als ein Kunstwerk, als ein von dem gewöhnlichen Leben Unterschiedenes erscheinen lässt. Bei der Anordnung zusammengesetzter Werke, wie die obengenannten Altarschreine, ist natür-

[1]) Den Resultaten, welche meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen“ nach sicheren Zeugnissen aufgestellt hat, sind im Laufe der letzten fünf Jahre so mannigfach neue Entdeckungen gefolgt, dass man mir nur zu grosse Mässigkeit in der Annahme der farbigen Dekoration für die genannten Kunstfächer vorwerfen kann. — [2]) Es wäre wünschenswerth, auch über die mittelalterliche Polychromie genauere Forschungen angestellt zu sehen. Von Seiten des Instituts der britischen Architekten ist vor einiger Zeit eine Preisfrage über diesen Gegenstand aufgestellt worden, doch weiss ich nicht, ob es zu einer genügenden Lösung gekommen ist.

lich diese ganze Darstellungsweise nur um so mehr begründet. Hiezu kommt auch noch der Umstand, dass — wenigstens sehr häufig — die der Sculptur angehörigen Compositionen schon an sich in einer gewissen malerischen Weise, in einer zumeist reicheren Ausfüllung des Raumes, gehalten sind, ein Umstand, der wiederum das Hinzutreten der farbigen Unterscheidungen rechtfertigt, wie er seine eigene Rechtfertigung in der Uebereinstimmung mit dem Ganzen findet. Dass, beiläufig bemerkt, nicht alle Werke solcher Art auf einen höheren künstlerischen Eindruck hinarbeiten, dass bei manchen von ihnen die Färbung und Vergoldung zur Spielerei wird, dass vollendete Meisterwerke nur selten sind, liegt in der Natur der Sache und ist in andern Kunstgattungen ebenso der Fall [1]. — Die in Rede stehenden Schnitzwerke Pommerns gehören grösseren Theils dem funfzehnten Jahrhundert an; nicht viele scheinen im vierzehnten, auch wohl nur wenige im sechzehnten Jahrhundert gefertigt zu sein. Die kirchliche Reformation bezeichnet für sie, sofern sie für den Schmuck der Altäre angewandt sind, den Schluss. Die bei weitem interessanteren und vollendeteren Theile an diesen Altarwerken sind übrigens durchweg die eigentlichen Schnitzarbeiten; die selbständigen Malereien (auf den Flügeln) stehen zu den letzteren zumeist in einem sehr untergeordneten Verhältniss, so dass man hier nicht etwa, wie es in andern Gegenden der Fall gewesen zu sein scheint, die Bildschnitzer als Gehülfen oder Gesellen der Maler, sondern umgekehrt, sie als die eigentlichen Werkmeister und die Maler als abhängig von ihnen betrachten muss.

A. Geschnitztes Kirchengeräth.

Ehe wir uns nunmehr zu den figürlichen Darstellungen und zu den grösseren Compositionen dieses Kunstzweiges wenden, sind vorerst diejenigen Arbeiten zu betrachten, die für minder freie Kunstzwecke gefertigt sind und an denen das Ornamentistische überwiegend ist, — Gestühle, Gitterwerk u. dgl. Die Gegenstände dieser Art sind mehr oder weniger reich, in strengeren architektonischen Formen oder in solchen, die dem freien Spiele der Phantasie angehören, gebildet, zum Theil auch mit gemessenen figürlichen Darstellungen (doch ohne erheblichen Kunstwerth) geschmückt. Dahin gehört zunächst das Gitterwerk, welches den Chor der Nikolaikircke zu Stralsund von dem umherlaufenden Umgange trennt. Dies ist oberwärts mit einem Relieffriese und mit frei emporstehenden Blumen eines reichen spätgothischen Styles geschmückt. In dem Friese sieht man mannigfache kleine Darstellungen, deren ziemlich rohe Arbeit den Styl des vierzehnten Jahrhunderts trägt: zunächst, auf der Südseite sind es allerlei Scenen der Liebe und des Streites, mit Teufelsgestalten zu den Seiten der einzelnen Gruppen; dann folgt die Passionsgeschichte Christi, auf diese die Geschichte der Maria bis zur Darstellung im Tempel; auf

[1]) Ueber die, im Allgemeinen noch wenig gewürdigte Kunst der deutschen Bildschnitzerei ist besonders zu vergleichen: Schorn, „Zur Geschichte der Bildschnitzerei in Deutschland,“ Kunstblatt, 1836, No. 1 ff.; Derselbe, Ueber altdeutsche Sculptur mit besondrer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke,“ (S. 16); — und Wach, „Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung,“ Kunstblatt, 1833, No. 2, f.



der Nordseite ist mehr Ornamentistisches angebracht, Wappen, und eine Reihe von Brustbildern, in denen etwa Propheten dargestellt sein dürften. — Ausserdem finden sich in der Nikolaikirche, als dem Kreise der in Rede stehenden Gegenstände angehörig, einige Brüstungen alter Chorstühle, die zu neuerem Gestühl verwandt und mit reichem gothisch architektonischem Schnitzwerk, sowie mit figürlichen Darstellungen, Reliefbildern heiliger Personen, versehen sind.

Sehr merkwürdig sind sodann einige Holzarbeiten in der Jakobikirche zu Stralsund, namentlich in und an derjenigen Kapelle auf der Nordseite, die jetzt als Sakristei dient. Ein eigenes Gitterwerk trennt diese Kapelle von dem freien Raume der Kirche. Der Fries über demselben hat auch hier kleine figürliche Reliefs, in denen, sonderbarer Weise, zwei Kampfscenen, ein Schwertkampf und ein Lanzenkampf, vorgestellt sind. Die Wände im Inneren der Sakristei sind mit Täfelungen von unbemaltem Eichenholz bedeckt, die durchbrochen gearbeitet sind und hinter denen verschieden gefärbte Bretter stehen. Diese durchbrochenen Arbeiten sind mit meisterhafter Feinheit und mit grösstem Geschmacke ausgeführt; sie enthalten den grössten Reichthum von Verzierungsmustern des gothisch architektonischen Ornamentes. Ich wüsste keinen Ort zu nennen, wo man dasselbe in gleich erschöpfender Mannichfaltigkeit und in gleich gediegener Arbeit finden könnte; ich möchte diese Täfelungen ein wahres Musterbuch für gothische Ornamentik (soweit sich dieselbe auf die strengere architektonische Form bezieht) nennen. Ohne Zweifel gehören sie dem funfzehnten Jahrhundert an. — Eine zweite Kapelle in derselben Kirche, zur Seite der Sakristei, ist auf ähnliche Weise, wie jene, vom Raume der Kirche abgesondert. Gothische Säulen, die einen ausgeschnitzten Fries tragen, werden hier durch Füllungen durchbrochenen Ornamentes verbunden.

Dann finden sich hier und dort mehr oder weniger reich gebildete Chorstühle. Einige von einfacherer Art sah ich in der Kirche von Grimme, andere im Chor des Domes von Cammin. — Auch die im Chore der Marienkirche zu Colberg sind ziemlich einfach gehalten; ihre Seitenlehnen aber sind als Drachenfiguren ausgeschnitzt, deren Schwänze in Blumenranken ausgehen; einige dieser Drachen tragen Menschenköpfe. Aehnliche sah ich in einem Seitenschiff derselben Kirche. An dem Rathsgestühl finden sich hier ebenfalls noch alte Lehnen vor, die zum Theil mit figürlichen Schnitzwerken in der strengen Weise des vierzehnten Jahrhunderts versehen sind. — Die Chorstühle in der Marienkirche zu Cöslin haben ausgeschnitzte Seitenlehnen, die zum Theil denen im Chore der ebengenannten Kirche ähnlich sind. Merkwürdig schienen mir die (leider sehr beschädigten) Papiertapeten, welche auf die Rückwände dieser Chorstühle aufgeklebt sind; sie gehören etwa der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an, sind mit Holzschnitten gedruckt und stellen eine Art sich durchschneidenden Stabwerkes, als dessen Füllungen Rosetten, Blumen und Löwenköpfe erscheinen, vor. — Andere Chorstühle, in deren Schnitzwerken einzelne Scenen der Passion, derb, aber nicht ohne Gefühl gearbeitet, enthalten sind, finden sich in der Marienkirche zu Anclam. Auch diese haben noch alterthümlichen Charakter. Ungleich roher sind die in der Nikolaikirche derselben Stadt, die, zufolge der, an einer der Seitenlehnen vorhandenen Inschrift, aus der späten Zeit des Jahres 1498 herrühren. Auch sie übrigens haben figürliche Darstellungen; wunderlich macht sich unter diesen, an der durchbrochenen Rücklehne des einen Stuh-

les, ein Wasserweib, dessen Körper in einem Fischschwanze endigt und das von einem wilden Manne umfasst wird.

B. Geschnitzte Altäre und ähnliche Gegenstände.

Wir betrachten nunmehr diejenigen Werke der freien bildenden Kunst, welche der in Rede stehenden Gattung angehören und die, ausser den Darstellungen einiger einzelnen Figuren, wie Crucifixen und ähnlichen Gestalten, vorzugsweise aus Altären der oben beschriebenen Art bestehen. Ihrem künstlerischen Style nach scheiden sie sich in zwei Hauptclassen. Die eine Classe wird aus denjenigen Werken gebildet, welche jenen mehr idealen, sogenannt germanischen Styl tragen, der sich durch die langen, weichgeschwungenen und weichgebrochenen Linien der Gewandung und durch eine grössere Zartheit im Ausdrucke des Gefühles auszeichnet. Dies ist der Styl des vierzehnten Jahrhunderts, der aber, wie es scheint, bis in die spätere Zeit des folgenden beibehalten wurde, so dass es zumeist sehr schwer ist, eine nähere Zeitbestimmung der einzelnen Werke zu geben.[1] Die zweite Classe begreift die Werke eines späteren Styles in sich, der etwa um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts beginnt und bis in das sechzehnte Jahrhundert, bis zum Erlöschen der heimischen Kunstweise und zum Auftreten der italienischen, anhält. In diesen Werken spricht sich eine weniger ideale Richtung aus, aber es tritt statt dessen mehr Individualität, eine schärfere Beweglichkeit, der Ausdruck mehr leidenschaftlicher Momente hervor. Die Formen sind hier zumeist derber, die Gewandung ist in einer, ich möchte sagen: hastigeren Weise, schärfer gebrochen, zuweilen selbst geknittert, obgleich es im Einzelnen auch hier nicht an grossartiger Anlage fehlt. In der zweiten Classe lassen sich wiederum besondere Styl-Unterschiede bemerklich machen. Da aber diese feineren Unterscheidungen ihre grossen Schwierigkeiten haben, so möge es im Folgenden genügen, den reichen Vorrath nur nach den hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten des Einzelnen in einige Haupt-Gruppen zu sondern und dabei vorzugsweise die allgemeineren Verhältnisse des Entwickelungsganges zu beobachten. Zugleich will ich mich, um eine möglichst bequeme Uebersicht zu geben, bemühen, das an den einzelnen Lokalen Vorhandene, soviel es irgend angeht, nebeneinander zu stellen.

Unter den Werken der ersten Classe, die, wie angedeutet, im Allgemeinen als die älteren zu betrachten sind, nenne ich zunächst das Relief eines Altarschreines von verhältnissmässig kleiner Dimension, das zwar nicht, wie alle übrigen, aus Holz, sondern aus Stucco gearbeitet ist, das sich aber im Wesentlichen den Bedingnissen des in Rede stehenden Kunstzweiges anreiht und das, als das Alterthümlichste in Bezug auf den Styl, einen zweckmässigen Ausgangspunkt darzubieten scheint. Es befindet sich in der Marienkirche zu Anclam, in einer kleinen Seitenkapelle auf der Mitte der Südseite der Kirche, und stellt, in ziemlich figurenreicher Composition, die Kreuzigung Christi dar. Der Styl beobachtet in ziem-

[1]) Es ist dies um so schwerer, als für kein einziges der in Rede stehenden Werke ein sichres Datum vorhanden ist, so dass lediglich die Eigenthümlichkeiten des Styles über die Zeitfolge entscheiden müssen.

licher Strenge die Formen des vierzehnten Jahrhunderts, in einer etwas edleren Durchbildung, als er uns an den Apostelfiguren jenes Bronzeleuchters zu Colberg vom J. 1327 erschienen war; an den Gewändern zeigt sich eine ansprechend reiche Linienführung und auch in andrer Beziehung ist das Kostüm reich gebildet. Die Körperverhältnisse der Figuren sind im Ganzen etwas derb, dabei fehlt es aber keinesweges an Gefühl; einige Köpfe, besonders weibliche, sind von grosser Anmuth; einige männliche sind in glücklicher Charakteristik durchgeführt. Einen auffallenden Unterschied dieser Arbeit von den folgenden, der wohl ebenfalls als eine Eigenthümlichkeit früherer Zeit zu betrachten sein dürfte, bildet der Umstand, dass nicht bloss die nackten Körpertheile, sondern auch die Gewänder mit bunter Farbe, ohne vorherrschende Vergoldung, bemalt sind; doch ist die Bemalung, besonders in den Köpfen, zart gehalten. Auf den Flügeln des kleinen Schreines sieht man werthlose Gemälde späterer Zeit.

Als den ersten der eigentlichen Schnitzaltäre nenne ich das grosse Altarwerk in der Kirche von Tribsees, das gegenwärtig an der Wand des nördlichen Seitenschiffes befestigt ist. Ich vermuthe, dass auch dies Werk noch dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, wenn nicht etwa dem Anfange des folgenden, angehört. Ich zähle es somit zu den alterthümlichsten der in Rede stehenden Gattung; gleichwohl halte ich es für das anziehendste und merkwürdigste des ganzen Kreises, — ja, für das schönste und anmuthvollste der sämmtlichen Kunstwerke, die sich in Pommern vorfinden, und für eine der Hauptzierden der gesammten deutschen Kunst. Doch hat die Darstellung des Altares, die sich im Kreise der mittelalterlichen Symbolik bewegt, für uns zunächst etwas Befremdliches, und es ist nöthig, sich vorerst über ihre Bedeutung und über den Grundgedanken, der in ihr waltet, zu verständigen. Der Grundgedanke ist derselbe, der so häufig durch die reicher zusammengesetzten Altarwerke des christlichen Mittelalters hingeht: der der Erlösung des Menschen durch den Opfertod Christi; aber er bezieht sich hier nicht allein auf das historische Factum der Kreuzigung, sondern auf die stete Erneuung der Erlösung durch die Einsetzung des heiligen Abendmahls, auf die stete körperliche Gegenwart des Erlösers im Abendmahle. Der Zweck des Altares ist, die Bedeutung des Abendmahles — nach den Lehren der Kirche — in einer umfassenden Bilderschrift auszudrücken [1]). So enthält der Mittelschrein eine Reihe figürlicher Darstellungen, als deren Schlussmomente die Hostie und das Abendmahl selbst erscheinen, während auf den Seitenschreinen das historische Factum, auf welches beide zurückdeuten, die Leidensgeschichte Christi, dargestellt ist.

Der Mittelschrein zerfällt in neun einzelne Scenen, von denen je drei und drei sowohl in horizontaler, wie in vertikaler Richtung in näherem Zusammenhange stehen. In der Mitte sieht man oberwärts den Schöpfer der Welt, Gott-Vater mit Engeln, Sonne und Mond zu seinen Seiten. Darunter stehen vier Gestalten, dieselben, die nach der Vision des Propheten den Donnerthron Jehovah's trugen und die eine alte Tradition zugleich zu den Dienern des menschgewordenen Wortes, zu den Genien der Evangelisten, gemacht hat: vier geflügelte, engelartige Wesen, von denen der eine ein menschliches Haupt trägt, der zweite das eines Adlers, der dritte das eines Stieres, der vierte das eines Löwen. Sie stehen hier als

[1]) Auf ähnliche, mehrfach vorkommende Darstellungen der Transsubstantiationslehre hat C. Grüneisen, im „Niklaus Manuel", S. 74, hingedeutet.

die Hüter und Pfleger der evangelischen Lehre, welche die Verheissung einer fortdauernden Erlösung enthält: das Evangelium ruht in ihren Händen, und das Wort Gottes, welches den unsichtbaren Inhalt des Evangeliums ausmacht, erhält in der Hostie wiederum ein körperliches, für den menschlichen Sinn fassbares Dasein. Dieser mystische Gedanke wird aber auf eine sehr naive, kindlich spielende Weise verbildlicht, die indess ganz mit der Weise, wie überhaupt das Mittelalter die Wunder der religiösen Lehre durch handgreifliche Gleichnisse klar zu machen sucht, übereinstimmt. Jene Engel-Gestalten tragen nämlich Säcke in den Händen, aus denen sie die Evangelien (durch Spruchbänder bezeichnet) in einen Mühlentrichter schütten; aus diesem läuft der Inhalt (wiederum als Spruchband) in ein zweites Gefäss, das ich für einen Backtrog halte (denn es handelt sich um die Zubereitung des Brodes für die Hostie), und aus letzterem geht der Inhalt in der Gestalt des Christkindes hervor, das über einem Kelche schwebt, in derselben Anordnung, wie gewöhnlich Kelch und Hostie zur Bezeichnung der Abendmahlsfeier dargestellt werden. Zu den Seiten des Kelches, als die unterste Darstellung des mittleren Theiles, stehen anbetend die vier Kirchenlehrer, Augustinus, Gregorius, Hieronymus und Ambrosius. Letztere dürften als die Repräsentanten der Kirche zu fassen sein, welche das himmlische Gnadengeschenk verehrungsvoll aufnimmt und den Träger der Gnade bildet. Die weitere Entwickelung des Gedankens ist auf den Seitendarstellungen enthalten. Zu den Seiten Gott-Vaters sieht man links Adam und Eva im Fegefeuer, rechts die Verkündigung Mariä, die Verdammniss und die Verheissung der Erlösung ausdrückend, so dass die ganze obere Reihe gewissermaassen die Hauptmomente des alten Bundes enthält. Zu den Seiten der Genien der Evangelisten stehen die Apostel, sechs zur Linken und sechs zur Rechten, als die Verbreiter der Lehre des neuen Bundes; dies letztere Verhältniss ist, wiederum in spielend symbolischer Weise, so ausgedrückt, dass je drei von ihnen eine Schleuse aufheben, aus der jedesmal drei Wasserquellen hervorströmen. Zu den Seiten der Kirchenlehrer, die den Kelch und den neugebornen Christus empfangen, finden sich wirkliche Darstellungen des Abendmahles, den fortdauernden Bezug des neuen Bundes auf das Leben der Gegenwart auszudrücken. Zur Linken sieht man das Abendmahl der Geistlichen: ein junger Geistlicher, dem der Kelch gereicht wird, und mehrere andre hinter ihm. Zur Rechten das Abendmahl der Laien: ein knieender König, dem ein Geistlicher das heilige Brod reicht; hinter dem Könige Personen seines Hofstaates, von denen Einer die Krone, die der irdische Herrscher in der Gegenwart des himmlischen von sich gethan, in seinen Händen hält. Das folgende Schema möge dazu dienen, den Gesammt-Inhalt des ganzen Werkes in seinen gegenseitigen Bezügen noch einmal übersichtlich vorzuführen:

Fegefeuer.	Gott-Vater.	Verkündigung.
Apostel.	Genien der Evangelisten. Kelch.	Apostel.
Abendmahl der Geistlichen.	Kirchenlehrer.	Abendmahl der Laien.

Wenn in solcher Art sich ein Ganzes von eigenthümlich geistreicher Durchbildung des Gedankens gestaltet, wenn dasselbe ein sehr charakterist-

isches Zeugniss für die Anschauungsweise des Mittelalters giebt, so ist damit freilich noch Nichts über den künstlerischen Werth des Werkes ausgesprochen. Alle diese Dinge könnten in rohen Formen und mangelhaften Linien dargestellt sein, und die allgemeine Entwickelung des Gedankens würde doch dieselbe bleiben. Von höherem und wahrhaftem Kunstwerthe kann nur dann die Rede sein, wenn der Gedanke auch jede einzelne Gestalt durchdringt, wenn sie, persönlich belebt, in den Formen ihrer ganzen körperlichen Erscheinung der Bedeutung entspricht, die in ihr enthalten sein soll, wenn in ihr die abstracte Idee ein gefühlvolles und auf das Gefühl wirkendes Dasein erhält. Dies nun ist eben hier im höchsten Maasse der Fall, und darum hat das Altarwerk seinen hohen, unvergleichlichen Werth, nicht jener abstracten Ideen wegen, vielmehr trotz dieser Ideen. Denn nicht eben alle darin enthaltenen Motive sind für eine künstlerische Behandlung sonderlich günstig; die Engelgestalten mit den Thierköpfen, die ganze Procedur mit den Säcken, Mühltrichter und Backtrog wirkt auf das Auge des Unbefangenen eher anstössig, und es ist, um diesen Anstoss zu beseitigen, vorerst nöthig, sich ganz in den kindlich naiven Sinn des Mittelalters hinein zu versetzen. Hat man sich aber einmal in diese Symbolik gefunden, so wirkt auch die Schönheit der Form, die in allen Theilen dieses Werkes durchgeht, um so mächtiger auf den Sinn des Beschauers; durchweg ist das feinste Gefühl in der Bewegung, der lauterste und zugleich würdigste Fluss in den Linien der Gewandung, die zarteste Bildung in den nackten Körpertheilen, der edelste Ausdruck in den Gesichtern. Es ist noch ganz der Styl des vierzehnten Jahrhunderts, auch mit seinen conventionellen Elementen, zugleich aber ein innerliches Lebensgefühl darin, das sich bereits zu einer gediegenen Charakteristik erhebt; die feierliche Würde der Apostelgestalten bildet einen treffenden Gegensatz zu den, dem Leben des Tages entnommenen Abendmahlsscenen; und ebenso ist in diesen die bewusste Haltung der Geistlichen auf's Glücklichste der frischen Naivetät der Laien entgegengesetzt; und wiederum anders und vielleicht als der schönste Theil des Werkes erscheint die stille, demuthvolle Hoheit der vier Kirchenlehrer. Die Zartheit der Arbeit erstreckt sich bis auf das kleinste Detail; so ist selbst der Kopf des kleinen Christkindes (der überdies sehr gelitten hat) von einer wahrhaft bewunderungswürdigen Schönheit. Einen wesentlichen Theil an all diesen verschiedenartigen Vorzügen hat übrigens die Bemalung, besonders die der nackten Körpertheile, die, je nach dem besonderen Charakter der einzelnen Figuren, verschiedenartig abgestuft und für die Harmonie des Ganzen sehr wirksam ist; dem Auge ist dabei ein Leben, eine Innigkeit, eine Milde des Blickes gegeben, die auf keine Weise durch irgend ein, der blossen Plastik zu Gebote stehendes Mittel ersetzt oder ergänzt werden könnte. Die Vergoldung der Gewänder erscheint hier bereits ausgebildet; doch kommt neben dem Golde auch silberner Stoff vor, und mannigfach ist der Glanz der Gewänder durch verschiedenartig schöne, darauf gemalte Teppichmuster gebrochen, was für den harmonischen Einklang des Ganzen wiederum nicht unwesentlich mitwirkt.

Vergebens aber ist es, durch Worte die Schönheit des Werkes schildern zu wollen. Besser vielleicht gebe ich einen Begriff davon, wenn ich an die vorzüglichsten Meisterwerke eines Fiesole und Gentile da Fabriano erinnere, mit denen es in mehr als einer Beziehung übereinstimmt. Doch ist kein Grund vorhanden, desshalb etwa eine italienische Meisterhand in

diesem Werke zu vermuthen; ist ja doch die ganze Kunst der bemalten Holzschnitzwerke eben eine rein deutsche! Vielmehr scheint mir die Arbeit nicht minder, und vielleicht noch mehr als jenen Italienern, den Werken eines deutschen Malers nahe zu stehen, desjenigen nämlich, der den hochgerühmten (gegenwärtig zerstreuten) Hauptaltar der Klosterkirche Liesborn bei Münster in Westphalen, malte. Was in der Beschreibung der erhaltenen Stücke dieses Altares, die ich leider nicht aus eigner Anschauung kenne, gesagt wird, stimmt im Wesentlichen mit den Schnitzwerken des Altares von Tribsees überein [1]). Der Liesborner Altar gehört aber bereits, einer alten Nachricht zufolge, der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an. Doch ist die Geschichte der niederdeutschen Kunst, — die bedeutend reicher gewesen sein dürfte, als die hergebrachten Annahmen vermuthen lassen. — noch keinesweges klar genug, um aus einer einzelnen Angabe solcher Art auf entscheidende Weise weiter schliessen zu können. Für den in Rede stehenden Altar habe ich verschiedene Gründe, ein früheres Alter in Anspruch zu nehmen. Dafür scheint mir der ganze Styl, der trotz der zarten Vollendung darin herrscht, zu sprechen; ebenso auch der, zwar äusserliche Umstand, dass die Darstellungen durchweg noch in einfachem, wirklichem Relief gehalten sind. Am entscheidendsten aber ist die Beschaffenheit der Darstellungen in den Seitenschreinen, die, wie bemerkt, die Passionsgeschichte Christi (und zwar in je vier Abtheilungen übereinander) enthalten. Diese sind von geringerem Werthe als die Darstellungen des Mittelschreines und offenbar, wie dies auch anderweitig so häufig gefunden wird, nur von einem Gesellen des Meisters gearbeitet. Alle Elemente einer zarteren innigeren Belebung, die dort hervortreten, fehlen hier, und statt dessen herrscht, in handwerksmässiger Weise, der Styl des vierzehnten Jahrhunderts noch in seiner ganzen conventionellen Beschaffenheit vor. Für die etwanige Annahme, dass die Flügel älter seien, wie der Hauptschrein, ist aber auch kein Grund vorhanden; im Gegentheil sind ihre einzelnen Abtheilungen, denen des Mittelschreines entsprechend, mit gothischen Baldachinen bekrönt, und über dem oberen Rande des Gesammtwerkes laufen zwölf ganz gleichgearbeitete Baldachine mit Brustbildern, wahrscheinlich die Propheten darstellend, hin. (Die Bilder auf den Rückseiten der Seitenschreine konnte ich nicht sehen, da diese mit Klammern an der Wand befestigt waren.)

Wohl wäre diesem wundersamen Werke, das für den heutigen kirchlichen Bedarf nicht mehr passend und für das Volk unverständlich ist, das sich in einem abgelegenen Städtchen und dort in einem wenig günstigen Winkel der Kirche befindet, eine Aufstellung zu wünschen, die seiner Bedeutung angemessen und in der es den Freunden der Kunst und der vaterländischen Vorzeit leichter zugänglich wäre. Im Wesentlichen, und einzelne Beschädigungen abgerechnet, ist es wohl erhalten; vornehmlich ist zu bedauern, dass hier und da der feine Kreidegrund, der der Farbe zur Unterlage dient, abgesprungen ist. Möge ein gütiges Geschick über diesem Meisterwerke wachen und es vor dem schlimmsten Verderben — dem einer Restauration — gnädig bewahren [2])! —

[1]) Vgl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 400. — [2]) Ich sah vor etlichen Jahren in Berlin einen grossen geschnitzten Altar öffentlich ausgestellt, den man (es war ebenfalls ein mittelalterliches Werk) sorgfältig wiederhergestellt und an dem man alle Figuren mit schöner blanker Oelfarbe neu bemalt hatte!



Ueber das Alter und den Meister des Altares von Tribsees liegt keine Bestimmung vor; ebenso wenig über die Schule oder über die Gegend, aus welcher derselbe herstammen dürfte. Es kann somit in Frage gestellt werden, ob das Werk in Pommern oder ausserhalb des Landes gefertigt sei, und da Tribsees auf der Grenze liegt, so hat die letztere Annahme an sich wenigstens nichts Unwahrscheinliches. Gleichwohl finden sich, und zwar in verschiedenen Gegenden Pommerns, noch manche andre Werke, die theils in den allgemeineren Styl-Verhältnissen, theils in deren zarter und geläuterter Ausbildung jenem vorzüglichsten Meisterstücke so nahe stehen, dass wir in ihnen eine gleichzeitige Schule über das ganze Land verbreitet sehen, welche sehr wohl befähigt sein konnte, auch das Vollendetste hervorzubringen.

Unter diesen gleichzeitigen Werken nenne ich zunächst einige, die sich in der Marienkirche zu Treptow a. d. R. befinden. Hier ist der alte Hochaltar (hinter dem neueren Hauptaltare von brillanter Rococo-Architektur) mit einem grossen Altarschreine, der eine Menge Reliefffiguren von kleiner Dimension enthält, versehen. In der Mitte des Mittelschreines sieht man unterwärts die Geburt Christi, oberwärts die Verklärung der Maria dargestellt, zu den Seiten mehrere Reihen einzelner Figuren, vermuthlich Propheten. Auf jedem Seitenflügel sind zwölf Figuren von Heiligen enthalten. In all diesen Figuren spricht sich wiederum ziemlich entschieden der Styl des vierzehnten Jahrhunderts, mit dem manierirt Conventionellen, aber auch mit dem Trefflichen, was ihm zu eigen sein pflegt, aus. Einige Figuren sind in Haltung und Gewandung ausgezeichnet, zum Theil auch von grosser Anmuth. Die Baldachine, die über den einzelnen Gruppen und Figurenreihen angeordnet sind, zeigen eine geschmackvolle und reine Ausbildung der gothischen Architektur. Von den Gemälden auf den Rückseiten der Flügel ist fast nichts mehr erhalten.

Hinter diesem Altare finden sich mehrere grössere Holzfiguren, die an Dimension, Styl und künstlerischem Werthe verschieden sind. Einige sind schlecht und roh, andre tüchtig. Höchst ausgezeichnet aber ist unter diesen die Statue einer weiblichen Figur, die, etwa 3½ Fuss hoch, in matronenartiger Kleidung erscheint und, wie in einer Trauergeberde, den Schleier ihres Hauptes fasst. Auch sie ist ganz in dem Style des vierzehnten Jahrhunderts gehalten, ohne dass jedoch dessen Strenge auf unvortheilhafte Weise hervorträte; nur das etwas schmale Körper-Verhältniss deutet auf die minder günstigen Elemente dieses Styles. Die Linien der Gewandung haben einen mit feinem Gefühle bewegten Fluss, Gesicht und Hände sind überaus zart gebildet. Diese Figur, die leider mit weisser Tünche überstrichen ist, dürfte dem Altar von Tribsees als ein zunächst verwandtes Werk anzureihen sein. — In ähnlicher Art, doch nicht von gleichem Werth, ist die Figur eines Engels, der auf einem Drachen steht, in der Geberde, als ob er diesen niederstossen wolle. Gegenwärtig fehlen ihm die Hände. — Sonst ist an dieser Stelle auch noch die Gruppe einer Mater dolorosa mit dem Christusleichnam zu bemerken.

Eine spätere Arbeit findet sich im nördlichen Seitenschiff derselben Kirche, am Eckpfeiler des Chores. Es ist ein kleiner Altarschrein, der die geschnitzten Figuren einer Madonna und mehrerer Heiligen enthält. Der Styl ist etwas schwerfällig, die Falten der Gewandung wulstig gezogen und gebrochen. Aussen sieht man rohe Malerei, welche oberwärts die

Gestalten von vier Heiligen, unterwärts Scenen aus der Legende des heil. Eligius, des Schutzpatrones der Schmiede, enthält. (Der Altar ist von dem Schmiedegewerk gestiftet, das ihn auch noch unter Verschluss hält.) Sculptur und Malerei deuten hier auf die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, auf den Uebergang in den Styl der späteren Zeit.

Der grosse Hochaltar in der Petrikirche zu Treptow a. d. T. hat wiederum den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, doch erscheint hier die Arbeit ziemlich roh, und es treten an ihr nur die in allgemeiner Beziehung bedeutsameren Motive dieses Styles hervor. Der Mittelschrein ist beträchtlich breit. In seiner Mitte sieht man oberwärts Christus und Maria in der Herrlichkeit, beide mit colossalen Kronen geschmückt; unterwärts Christus als Weltenrichter, Maria und Johannes zu seinen Seiten. Daneben sind auf jeder Seite acht Heiligenfiguren, in besonderen Tabernakeln stehend, angebracht. Ein jeder der Seitenschreine enthält zwölf ähnliche Heiligenfiguren. Auf den Rückflächen der Seitenschreine und auf den Flächen eines zweiten Flügelpaares sieht man sehr rohe Gemälde, Scenen des alten und des neuen Testamentes darstellend, deren Styl etwa auf die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts deutet. (Auf der Darstellung der Kreuzigung findet sich hier ein biblischer Spruch und die Jahrzahl 1567; beides aber erkennt man auf den ersten Blick als durch spätere Uebermalung zugefügt.)

In der Schlosskirche zu Franzburg, und zwar in dem Winkel einer der Emporen, ist eine treffliche Madonnenfigur aufbehalten, deren sehr ausgezeichnete Arbeit wiederum ein gewisses, näheres Verhältniss zu dem Altar von Tribsees zu verrathen scheint.

Drei, gleichfalls vortreffliche Holzstatuen finden sich an der Marienkirche zu Stralsund, an der kleinen Kapelle, welche auf deren Nordseite vortritt, in gesonderten Nischen über und zu den Seiten des Portales. Sie stellen eine Madonna mit dem Kinde und die beiden Heiligen Petrus und Paulus vor. Auch sie tragen das Gepräge des germanischen Styles; die Gewandung ist im schönsten, weichsten Flusse der Linien geführt, doch in einer gewissen freieren Weise, welche mich hier auf eine spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts schliessen lässt. Zugleich haben die Figuren ein etwas kurzes Körper-Verhältniss. Gegenwärtig sind sie mit grauer Farbe überstrichen.

Den grössten Reichthum mittelalterlicher Schnitzwerke findet man in der Nikolaikirche zu Stralsund. Unter diesen nenne ich zuerst die Colossalstatue eines Crucifixes, in der jetzigen Taufkapelle befindlich, die mit einer gewissen Grossartigkeit, aber nicht mit feinerem Gefühle ausgeführt ist. — Bedeutender ist die Colossalstatue eines Eccehomo, die im Chor-Umgange, an einem der Pfeiler des Chores, steht; sie hebt die rechte Hand empor. Eine grossartige Anlage vereinigt sich hier mit dem Ausdrucke eines edeln, stillen, zurückgehaltenen Gefühles. Der Styl der Arbeit ist noch der des vierzehnten Jahrhunderts.

Bedeutend sind ferner die Gestalten dreier sitzenden Heiligen in Tabernakeln, die den Aufsatz des grossen Schreines über dem Hochaltar bilden. Der in der Mitte scheint den Schutzpatron der Kirche, den heil.

Nikolaus, vorzustellen. Ihre Gewandung ist in trefflicher Weise, dem Style des vierzehnten Jahrhunderts gemäss, ausgeführt, und ich glaube auch, dass sie dieser Zeit noch angehören. Die Tabernakel sind mit durchbrochenen Thürmen, in reicher, aber sehr edler und klarer Ausbildung des gothischen Architekturstyles, gekrönt. Der mittlere von diesen Thürmen hat eine bedeutende Höhe; an ihm ist ein altes Crucifix eingefügt, das aber zu der Architektur des Thurmes nicht passt und eine spätere Hinzufügung zu sein scheint, obgleich es an sich den Anschein eines grösseren Alters hat. Das eigentliche Altarwerk, über dem diese Figuren und Tabernakel angebracht sind, gehört einer etwas späteren Zeit an; ich komme weiter unten auf dasselbe zurück.

Gleichfalls, wie es scheint, noch dem vierzehnten Jahrhundert (oder etwa den ersten Jahren des folgenden) angehörig, ist ein Altarschrein, der im Umgange des Chores steht. Er enthält eine Madonna mit dem Kinde, zu deren Seiten vier Engel befindlich waren; von den letzteren fehlen gegenwärtig zwei, ebenso die Figuren der Seitenschreine. Die ganze Gestalt der Madonna ist sehr edel gebildet; ihr Gewand hat eine weisse Färbung, mit goldnen Säumen. Ueber den Figuren sind sehr schöne gothische Baldachine angebracht.

An einem Pfeiler des Chores, auf der Nordseite, findet sich ein Altar, der aus einem einfachen, aber vortrefflich gearbeiteten Tabernakel besteht. Darin ist die einzelne Statue eines männlichen Heiligen, der einfach, im germanischen Style, aber nicht ohne lebendigen Sinn, gearbeitet ist. Gemalte Doppelflügel dienen, das Tabernakel zu umschliessen. (Ein Stück von ihnen fehlt.) Innen ist auf diesen die Geschichte desselben Heiligen, in ziemlich handwerksmässiger Weise dargestellt; aussen die Gestalten anderer Heiligen, in denen wenigstens der Ausdruck eines anziehend milden Gefühles anklingt.

Zur Seite des Hochaltares, ebenfalls auf der Nordseite, findet sich ein kleiner Altarschrein, der in der Mitte zwei gesonderte Darstellungen enthält. Oberwärts Gottvater mit dem Christusleichnam auf dem Schoosse, unterwärts Maria mit dem Kinde. Auf den Seitenschreinen waren zwölf einzelne Figuren, von denen aber nur noch eine vorhanden ist. Die Arbeit ist alterthümlich und etwas roh, die Madonna jedoch nicht ohne Anmuth. Ein Untersatzbild ist mit, ebenfalls ziemlich roher Malerei versehen.

Ein Altarschrein, der sich am nördlichen Thurmpfeiler der Kirche befindet, enthält in der Mitte ein Crucifix und Heilige neben demselben, auf jedem der Seitenschreine die Gestalten von vier sitzenden Heiligen. Auch diese Arbeiten sind noch im germanischen Style behandelt und nicht ohne Würde. Auf den Rückflächen der Seitenschreine sieht man Gemälde aus der Geschichte Christi, die wiederum den Uebergang aus dem germanischen Style in den späteren, somit etwa die Zeit um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts andeuten. Dies sind die ersten Malereien, die einen gewissen künstlerischen Werth haben; ich möchte sie etwa dem älteren Holbein vergleichen, nur erscheinen sie noch alterthümlicher, auch ist das Nackte hier ebenfalls noch ziemlich roh behandelt. Vortrefflich sind namentlich die Gewandungen angelegt. In der Darstellung der Bergpredigt sind die Gruppen der Zuhörenden wohl geordnet. In einer Darstellung, wo Christus dem Volke, das ihn steinigen will, entschwindet, ist seine Gestalt ganz golden gehalten, mit schraffirten Schatten; doch ist gerade diese Figur in eigenthümlicher Grossartigkeit gezeichnet. Ein zweites Paar Flügel ist mit

einzelnen Heiligenfiguren ähnlichen Styles bemalt. Die Malerei des Untersatzbildes ist in späterer Zeit erneut.

Dann findet sich im Chor-Umgange noch Einiges, was dem in Rede stehenden germanischen Style zuzuzählen ist. So die Figur einer Madonna mit dem Kinde (der Mitte eines Altarschreins angehörig) von guter Arbeit. So ein Altarschrein mit rohem Schnitzwerk, Scenen aus dem Leben der Maria vorstellend, denen es gleichwohl nicht an gemüthlichem Ausdrucke fehlt. (Davon ist aber schon mancherlei verloren.) Auf den Aussenseiten der Doppelflügel dieses Altarschreines sind Malereien, ebenfalls von roher Arbeit, aber auch sie nicht ohne gemüthlichen, selbst nicht ohne charakteristischen Ausdruck.

Endlich sah ich, während der Reparatur der Kirche in einer verschlossenen Kapelle zurückgestellt, die Statue eines kreuztragenden Christus, die, wenn das Körperverhältniss auch nicht ganz richtig war, sich doch durch schönen, klaren Fluss in den Linien der Gewandung auszeichnete. Der Charakter der Arbeit schien mir den Uebergang aus dem germanischen in den späteren Styl zu bezeichnen. Zu der Figur gehört ein Tabernakel mit hohem durchbrochenem Thurme, in sehr eleganter und geschmackvoller Weise ausgeführt. In neuerer Zeit hat Beides, Statue und Tabernakel, einen grau-violetten Anstrich erhalten. —

Die übrigen Schnitzwerke der Nikolaikirche zu Stralsund tragen das Gepräge des späteren Styles; mit ihnen beginne ich die Uebersicht derjenigen Werke, welche die zweite Classe dieser Holzsculpturen bilden. Das bedeutendste unter ihnen ist der Hochaltar der Kirche (mit Ausnahme des oben besprochenen älteren Aufsatzes). Der Mittelschrein, der eine beträchtliche Dimension hat, wird durch eine einzige grosse Darstellung, die in sich jedoch nach mittelalterlicher Sitte in mehrere Scenen zerfällt, ausgefüllt; es ist die Kreuzigung Christi. Auf den Seitenschreinen sind je drei kleinere Darstellungen übereinander, welche die der Kreuzigung vorangehenden Momente der Passionsgeschichte vergegenwärtigen. Ein unter der Mitte befindlicher Untersatzschrein enthält die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel. Alle diese Darstellungen sind sehr figurenreich, das Mittelbild sogar überladen, doch ist überall viel Naivetät in Bewegung und Geberde. Ueber den einzelnen Darstellungen sind zierliche Baldachine von spätgothischer Form angebracht. Rücksichtlich des Styles möchte ich die Arbeiten mit den Gemälden des westphälischen Malers Jarenus, die sich im Berliner Museum befinden [1]), vergleichen; nur tritt in ihnen das übertrieben Hastige und Scharfe des Jarenus minder hervor. Dies Verhältniss, und da neben den neuen Motiven doch auch noch manche Erinnerungen an den germanischen Styl anklingen, lässt mich vermuthen, dass das Werk nicht gar spät nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Die Rückflächen der Seitenschreine sind mit roher Malerei versehen, ebenso die beiden Seiten eines zweiten Flügelpaares. — Zwischen den älteren Tabernakeln des Aufsatzes sind Gemälde angebracht, mit etwas roh gemalten grossen Figuren, etwa Propheten vorstellend. Ihr Styl gehört dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an. Dann findet sich auf der Rückseite des Altares, nach dem Chor-Umgange, eine grosse Uhr mit gothischen Ziffern; in den Ecken

[1]) Vgl. über dieselben meine Beschreibung der Gemälde-Gallerie des K. Museums zu Berlin. S. 172.

neben dem Uhrkreise sieht man hier vier grosse Figuren mit vergoldeten Gewändern gemalt; sie sind holzschnittartig behandelt und vielleicht mit den ebengenannten Gemälden gleichzeitig.

Jünger wiederum als der Hochaltar und etwa dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehörig, sind die drei letzten Altäre der Nikolaikirche. Der eine von diesen befindet sich in einer Kapelle auf der Südseite (in der des Rathsstuhles). Der Mittelschrein enthält hier eine Darstellung der Abnahme vom Kreuz, in einer nicht überladenen Composition, etwas handwerksmässig gearbeitet, zugleich aber mit Sinn für Würde und mit vortrefflich feinem Gefühl, wo es sich um die Stille des Ausdrucks handelt. Auf jedem Seitenschreine sind zwei legendarische Scenen: St. Georg und das Marterthum der heil. Katharina; S. Martinus und das Martyrium einer zweiten weiblichen Heiligen. Auf den Rückflächen der Seitenschreine und auf einem zweiten Flügelpaare sind Scenen aus der Geschichte der Maria gemalt. Diese Malereien sind in einer leidlich naiven Weise ausgeführt, doch ist in ihnen das handwerksmässige Element empfindlicher als in den Schnitzwerken; in manchen Beziehungen könnte man sie wiederum, was die Auffassungsweise anbetrifft, den Werken des Jarenus vergleichen, doch sind sie minder geistreich.

Ein Altarschrein, der sich an einem der südlichen Pfeiler des Schiffes befindet, enthält in der Mitte die Kreuzigung Christi, auf den Seitenschreinen vier vorangehende Momente der Passion. Die Behandlung ist hier noch mehr handwerksmässig als an dem vorgenannten Werke; doch macht sich auch hier die Naivetät der Auffassung auf nicht unerfreuliche Weise bemerklich.

Endlich ist noch ein Schrein an dem südlichen Thurmpfeiler vorhanden. Dieser enthält die Figur des Täufers Johannes mit zwei andern Heiligen zu seinen Seiten. Die Gewandung ist schwerfällig und dickwulstig gebildet. Seitenschreine sind nicht vorhanden, vielmehr sind die Flügel aussen und innen mit Gemälden geschmückt; doch haben diese bereits mannigfach gelitten. Auf den inneren Seiten der Flügel sind Scenen aus der Geschichte des Täufers enthalten, unter denen die Darstellung der Tafel des Herodes, auf die das Haupt des Johannes aufgetragen wird, mit ihren Spielleuten und Schenken nicht ohne Humor behandelt ist. Es ist darin etwas von der genre-artigen Auffassungsweise des Lukas Cranach, ohne dass jedoch die eigene Leichtigkeit in den Werken dieses Meisters erreicht wäre; manches Einzelne, besonders in den Gesichtsbildungen, hat indess auch hier wieder Verwandtschaft mit der westphälischen Schule.

Charakteristisch für den Styl der Bildnerei um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts und wiederum eine eigenthümliche Richtung derselben bezeichnend, ist ein Altarschrein, der sich in der Marienkirche zu Greifswald, gegenwärtig im nördlichen Seitenschiff der Kirche, befindet. Er enthält eine Darstellung der Grablegung Christi. Die, ziemlich figurenreiche Composition und der Styl des Werkes erinnern an den kräftigen und ernsten Styl des nürnbergischen Bildhauers Adam Kraft, doch ist hier das Scharfe des Faltenbruches, was bei letzterem vorzuherrschen pflegt, auf er-

freuliche Weise in Etwas gemässigt. In den Formen spricht sich ein Gefühl für Würde aus, und der Ausdruck ist voller Leben. Die Seitenschreine des Werkes, das den besseren Schnitzarbeiten zuzuzählen ist, sind nicht mehr vorhanden.

Verwandter Richtung gehört eine Reihe von elf Reliefs nebst einem grossen Crucifix und einer Statue des Apostels Petrus an, die in der Eingangshalle der (modernen) Kirche von Ueckermünde aufgestellt sind und ohne Zweifel ursprünglich einen grossen Altar zierten. Die Reliefs enthalten Scenen der Passion Christi und zerfallen, je nach ihrer Grösse, in zwei Folgen, von denen die eine dem Mittelschreine, die andre den Seitenschreinen angehört haben dürfte. Auch in ihnen zeigt sich eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der Richtung des Adam Kraft (namentlich etwa mit den Reliefs der Stationen, die von Nürnberg nach dem dortigen Johanniskirchhofe führen); aber in den grösseren Stücken ist dieser Styl zu einer ungemeinen Schönheit und Würde durchgebildet, so dass diese unbedenklich mit unter den trefflichsten Schnitzarbeiten in Pommern genannt werden müssen. — Es ist nicht ganz unerfreulich, zu sehen, wie man hier auf gewisse Weise den Werth dieser Gegenstände ahnte und sie, bei dem Neubau der Kirche, nicht nur nicht als Feuerungsmaterial verwandt hat, sondern sie auch der erbaulichen Betrachtung zu erhalten gedachte. Leider nur ist dies auf eine gar unpraktische Weise geschehen: die Reliefplatten sind so gestellt, dass sie eine schmale, niedrige Gasse für die Kirchgänger bilden, dass sie somit von muthwilligen Händen möglichst bequem erreicht werden konnten. So darf es denn auch nicht befremden, wenn vielleicht kein einziger Kopf erhalten ist, an dem nicht die Nase auf freventliche Weise verstümmelt wäre.

Ein Paar Schnitzaltäre, die sich in den Kirchen von Usedom und von Dammgarten befinden, mögen hier, da ihre Arbeit handwerksmässig roh erscheint, nur kurz berührt werden. Beide gehören der Zeit um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts an und enthalten die Figur der Madonna und Reihen kleiner Heiligen zu deren Seiten. Zu bemerken ist, dass an dem Altare von Dammgarten sich nur bunte Bemalung und fast gar keine Vergoldung zeigt, und dass an dem von Usedom besondere Eigenthümlichkeiten der Darstellung vorkommen. Zu den Seiten und unterhalb der Madonna nemlich, die in einer Strahlenglorie steht und von einem grossen weissen Rosenkranze umgeben ist, sind fünf Engelfiguren angebracht, welche die Instrumente der Passion Christi und ausser diesen fünf wappenförmige Schilde tragen, auf denen, gleich Wappen, die fünf Körpertheile Christi, welche die Wundenmale enthalten, dargestellt sind. Man kann aber nicht sagen, dass diese Erfindung einen sonderlich künstlerischen Geschmack verrathe.

In der Johanniskirche zu Stargard ist der Altar mit einem grossen Schnitzwerke geschmückt, das wiederum besondre Eigenthümlichkeiten hat. Ich halte dasselbe für etwas älter als die Reihe der zuletzt besprochenen Werke. In dem Mittelschrein sieht man, oberwärts in der Mitte, Christus und Maria thronend dargestellt; zu ihren Seiten je vier Heilige von kleinerer Dimension, unterwärts vier Scenen aus der Geschichte

des Täufers Johannes. Auf jedem Seitenschreine sind zwölf Heiligenfiguren enthalten. Die Arbeit ist, ohne sich gerade in das höhere Gebiet der Kunst zu erheben, doch in einer handwerklich tüchtigen Weise ausgeführt; sie hat noch viel von den Motiven des germanischen Styles, etwa in der Weise der Bronzegiesser aus der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Manches in der Anordnung der Figuren erinnert direkt an Darstellungen des Bronzegusses jener Zeit; ja, die Figur des Evangelisten Johannes, in der Reihenfolge der Heiligen, ist in Geberde und Gewandung sogar dem Johannes des Peter Vischer am Sebaldusgrabe zu Nürnberg entschieden ähnlich. (Daraus folgt aber nicht, dass er eine Nachahmung dieser Figur, und dass das ganze Werk mithin jünger sei; im Gegentheil ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass Peter Vischer in seinen berühmten Apostelfiguren ältere Vorbilder, wie sie sich so häufig in deutschen Kirchen finden, vor Augen gehabt und, indem er sie zwar vollendeter hinstellte, doch zugleich durch die Beibehaltung älterer Motive gerade eine der Hauptschönheiten seines Werkes erreichte. So dürfte auch die Johannesfigur des in Rede stehenden Altares nach einem anderweitig vorhandenen Vorbilde gefertigt worden sein.) Die Verhältnisse der Figuren sind kurz, die Gewandungen, wie sich dies bereits aus dem Vorstehenden ergiebt, zuweilen auf würdige Weise angeordnet. Die Gesichter sind meist etwas breit, doch nicht ohne liebenswürdigen Sinn gebildet; ihre Bemalung ist durchweg sehr zart gehalten. Der Kopf der Madonna namentlich ist von grosser Anmuth. — Die Aussenflächen der Seitenschreine und die inneren Seiten eines zweiten Flügelpaares sind mit Gemälden versehen, welche, in vielen Feldern, theils die Geschichte der Maria, theils die Passionsgeschichte Christi enthalten. Die Behandlung ist ziemlich roh, im Charakter der Holzschnitte vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Auf den Aussenseiten des zweiten Flügelpaares sieht man grosse gemalte Darstellungen: zur Linken den Erlöser, nackt, mit einem Schurze bekleidet, im Begriffe sich der Taufe hinzugeben; hinter ihm einen Engel, der sein Gewand trägt. Zur Rechten den Täufer Johannes in der Geberde des Taufens, und hinter ihm einen Engel mit einem Salbengefäss. Es geht durch diese, zum Theil auch durch die andern Malereien, noch ein gewisser Zug des germanischen Styles; die grösseren Figuren zeichnen sich, fast an die Kölner Malerschule erinnernd, durch einen weichen Ausdruck der Gesichter aus; im Uebrigen sind aber auch sie nur mittelmässig ausgeführt. — Ueber dem Altarwerke endlich erhebt sich ein Crucifix, zu dessen Seiten Maria und Johannes stehen. Die Figuren sind lebensgross. Die Arbeit ist jedoch jünger als die des Altares, sie gehört bereits entschieden dem sechzehnten Jahrhundert an und erinnert, in leidlich tüchtiger Ausführung, an die Werke des nürnbergischen Bildschnitzers Veit Stoss, auf die weiter unten noch mehr hingedeutet werden wird.

In Styl und Kunstwerth dem ebengenannten Altarwerke verwandt, erscheint sodann die Gruppe der heiligen Anna und Maria mit dem Christkinde, die sich in der katholischen Kirche zu Bütow vorfindet. —

Wiederum besondre Eigenthümlichkeiten zeigt ferner das Schnitzwerk über dem alten Hochaltare der Marienkirche zu Cöslin. Der Mittelschrein wird durch fünf lebensgrosse Statuen, eine Madonna mit dem Kinde, die beiden Johannes und zwei heilige Bischöfe ausgefüllt. In jedem der beiden Seitenschreine sind acht kleinere Figuren männlicher Heiligen, in einem Untersatzschreine die Halbfiguren weiblicher Heiligen (in deren Mitte noch

einmal die Madonna erscheint) enthalten. Die Arbeit hat auch hier einen etwas handwerksmässigen Charakter. Im Styl ist das eckige Wesen der Zeit um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts vorherrschend, doch sind einzelne Gewandpartieen, namentlich das Gewand der Madonna, in schöner freier Würde angeordnet. Die Körperverhältnisse sind kurz, die nackten Körpertheile (bei dem Täufer Johannes und dem Christkinde) mangelhaft dargestellt Das Haar ist meist ziemlich conventionell behandelt. Höchst merkwürdig aber ist die ebenso zarte, wie grossartig plastische, ich möchte sagen: classische Bildung der Gesichter; es drückt sich darin ein eigenthümlich hoher Adel, mit milder Schönheit verbunden, sehr glücklich aus. Die Baldachine über den Figuren, und was sonst an architektonischem Schnitzwerk vorhanden ist, zeigen zierliche spätgothische Formen. Die Malereien, die ohne Zweifel auf den Aussenflächen der Seitenschreine und auf einem zweiten Flügelpaare befindlich sind, konnte ich nicht sehen, da die Seitenschreine keine Bewegung gestatteten. — Im Chore der Kirche von Cöslin finden sich ausserdem noch zwei Crucifixe aus spätmittelalterlicher Zeit, ein grösseres und ein kleineres, von denen das letztere recht tüchtig gearbeitet ist.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Altarschreine von Cöslin dürfte der des Hochaltares im Dome zu Cammin sein. Dieser enthält auf dem Mittelschrein eine Darstellung der Himmelfahrt der Maria, auf jedem der Seitenschreine vier legendarische Scenen. Doch sind diese Arbeiten ziemlich roh behandelt und ohne ein sonderlich sprechendes Gefühl. Auf den Aussenflächen der Seitenschreine sieht man verdorbene moderne Landschaften. — In dem südlichen Raume des Querschiffes derselben Kirche sind sodann zwei einzelne grosse Figuren, die beiden Johannes vorstellend, zu bemerken: beides sind leidlich rohe Arbeiten vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. — An einem Pfeiler hängt ein grosses altes Crucifix, welches noch dem vierzehnten Jahrhundert angehören dürfte.

Die Jakobikirche zu Stralsund bewahrt drei Schnitzaltäre, welche bereits dem sechzehnten Jahrhundert zugeschrieben werden müssen. Ihre Behandlungsweise nähert sich der des nürnbergischen Bildschnitzers Veit Stoss, sowohl in dem Ausdrucke einer anmuthig spielenden Naivetät, als in der mehr oder weniger manierirten Gewandung (besonders in der geknitterten Weise des Faltenbruches). Der beste von diesen Altären und der zugleich am Entschiedensten an Veit Stoss erinnert, befindet sich in einer Kapelle auf der Nordseite der Kirche. Er enthält im Mittelschrein eine Darstellung der heil. Sippschaft, in den Seitenschreinen Scenen aus der Geschichte der Maria und in einem Untersatzschreine die Auferstehung Christi. Hier machen sich manche schöne Motive bemerklich, und namentlich ist die Begegnung der Maria mit der Elisabeth, auf einem der Seitenschreine, als eine sehr edle Composition hervorzuheben. — Die beiden andern Altäre finden sich in Kapellen auf der Südseite der Kirche. In dem Mittelschrein des einen sieht man Gott-Vater mit dem Christusleichnam auf dem Schoosse (eine steife Darstellung), auf den Seitenschreinen Scenen aus der Kindheit Jesu, die manchen ansprechend naiven Zug enthalten.

Aussen sind doppelte Flügelgemälde vorhanden, Darstellungen aus der Geschichte der Anna und Maria, von roh handwerksmässiger Arbeit. — In dem dritten Altar ist die Kreuzabnahme und auf den Seitenschreinen vier Scenen aus der Passionsgeschichte enthalten. Der Werth dieser Schnitzwerke ist denen des ebengenannten Altares gleich. Die, ebenfalls doppelten Flügelgemälde enthalten wiederum Scenen aus der Geschichte der Maria; auch diese sind handwerksmässig und ohne höhere künstlerische Bedeutung; doch in den Compositionen und einzelnen Motiven, in Geberde und Kostümen verräth sich hier gleichwohl die Nachwirkung eines edleren Sinnes, und zwar, was zu beachten sein dürfte, eine direkte Erinnerung an die Eigenthümlichkeiten der altflandrischen (Eyck'schen) Schule.

Das grosse Schnitzwerk über dem Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam dürfte, in den allgemeinen Verhältnissen des Styles, ebenfalls mit Veit Stoss zu vergleichen sein. Der Mittelschrein stellt in einer sehr grossen, äusserst figurenreichen und in viele einzelne Gruppen zerfallenden Composition die Kreuzigung Christi dar. (Die drei Crucifixe fehlen gegenwärtig; das Kreuz mit dem Erlöser, welches diesem Schnitzwerke angehört, steht neuangestrichen auf dem Altartische.) Auf jedem der Seitenschreine sind sechs vorangehende Scenen der Passionsgeschichte enthalten; auch von diesen umfasst eine jede eine bedeutende Anzahl von Figuren. Die Behandlung des Ganzen ist hier äusserst naiv und kindlich spielend, die Figuren sind wie Püppchen zusammengestellt, in grosser und kleiner Dimension, je nachdem ihre Bedeutung oder der vorhandene Raum dazu die Veranlassung gab. Und dennoch, wie wenig künstlerisch auch das Einzelne gestaltet ist, geht überall ein sehr lebendiges Gefühl durch das Werk; es ist — ähnlich wie in den bekannten Passions- und Fastnachtsspielen jener Zeit — ein eigen bänkelsängerischer, volksthümlicher Humor darin, der die Sache, soweit sie nicht die Tiefe des Geisteslebens berührt, ganz frisch und kräftig zu vergegenwärtigen weiss. Die Aussenseiten der Flügel sind roh bemalt.

Hieher gehören sodann auch zwei, in der Marienkirche zu Anclam befindliche Altäre. Der interessantere von diesen findet sich, zurückgestellt, in einer Kapelle auf der Südseite der Kirche. Der Mittelschrein enthält eine Darstellung der heiligen Sippschaft. Auf einem Untersatzschreine ist der Anfang des Stammbaumes der Maria, der sich, als Umrahmung des Mittelschreines, auf dessen beiden Seiten in die Höhe fortsetzt. Auf jedem der Seitenflügel sind zwei Heiligenfiguren dargestellt. Die ganze Arbeit zeigt eine sehr bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit. In den Figuren ist viel lebendiger Sinn, Manches ist sehr trefflich empfunden. Andres aber auch phantastisch gespreizt und manierirt. Der Faltenwurf ist in Stossischer Weise geknittert, doch nicht kleinlich behandelt. Die weiblichen Köpfe sind durchweg vortrefflich, von etwas voller Bildung, sehr zart bemalt und überall von einem eigen milden Ausdrucke. In schöner Würde zeigt sich namentlich die Gestalt der heiligen Anna, welche die Mitte des Mittelschreines einnimmt und zu deren Füssen die heilige Jungfrau mit dem Kinde sitzt. Die heiligen Vorfahren, welche der Stammbaum enthält, werden nicht, wie gewöhnlich bei solchen Darstellungen, von consolenartigen Blumen getragen; sie sitzen arabeskenhaft in den Zweigen des Baumes und reiten und klettern darin ungemein lustig und kühn umher. Die architektonischen Baldachine sind durchaus schön und edel behandelt; besonders reich sind sie über den Flügeln gestaltet. Ich

halte das ganze Werk wiederum für eins der merkwürdigsten in seiner Art und namentlich für ein charakteristisches Denkmal eben jenes Volkshumores (der hier freilich bedeutend edler erscheint, als bei dem vorgenannten Schnitzwerk). Die Aussenseiten der Flügel sind schlecht gemalt.

Der Hochaltar der Marienkirche zu Anclam enthält ein Schnitzwerk von bedeutender Dimension, dessen Styl dem der heil. Sippschaft verwandt, der aber weder in den Köpfen der einzelnen Figuren so anziehend noch in den Gewändern so edel erscheint. In dem Mittelschrein sieht man eine grosse Gestalt der Madonna mit dem Kinde, zu deren Seiten unterwärts die Verkündigung und das Verlöbniss der Maria, oberwärts ihren Tod und ihre Himmelfahrt. Auf den Seitenschreinen sind Scenen aus der Kindheit Jesu dargestellt; auf einem Untersatzschreine Scenen aus dem Leben einiger besondrer Heiligen. Das architektonische Ornament ist übrigens auch hier vortrefflich und ganz den Ornamenten des vorigen Altares ähnlich. Die Gemälde auf den Aussenseiten sind leider ganz verdorben. Nur von dem einen ist noch der Inhalt, Christus, als Knabe im Tempel lehrend, zu erkennen. Hier zeigt sich die Malerei, wenn auch in etwas derber Behandlung, doch so schön, würdig und charaktervoll, wie ich mich nicht entsinne, sie an den Flügeln eines andern der pommerschen Schnitzaltäre gesehen zu haben. —

Mancherlei Schnitzarbeiten, die der Mehrzahl nach ebenfalls an den Styl des Veit Stoss erinnern, finden sich sodann in der Marienkirche zu Colberg. Unter den Altarwerken dürfte hier dasjenige als das bedeutendste zu bezeichnen sein, welches an einem der Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes befestigt ist, und dessen Mittelschrein eine Darstellung der Anbetung der Könige enthält, während in den Seitenschreinen sich einzelne kleine Heiligenfiguren befinden. Leider ist der Farbenüberzug dieses Werkes vielfach beschädigt. Auf einem Untersatzbilde sieht man die Geburt und die Taufe Christi in handwerksmässiger Weise gemalt. — Im südlichen Seitenschiff, zur Seite des Lettners, ist ein Altarschrein mit drei grösseren und acht kleineren Heiligenfiguren aufgehängt, dessen Arbeit jedoch ziemlich starr erscheint. — Ebenfalls von handwerksmässiger Beschaffenheit ist ein Altar an der Südwand der Kirche, der in der Mitte das Abendmahl und auf jedem Flügel vier kleinere Heiligen enthält. — Neben diesem Altare steht die colossale Figur des heil. Jacobus major, in seinem bekannten Pilgercostüm, welche den alterthümlich germanischen Styl in ziemlich roher Behandlung zeigt. — Endlich ist noch ein Altar zu nennen, der sich in dem einen der nördlichen Seitenschiffe, an dem Pfeiler der Sakristei befindet. Nur die drei Heiligenfiguren, welche den Mittelschrein ausfüllen, sind hier noch vorhanden. Die mittelste von diesen, die Gestalt einer weiblichen Heiligen, zeigt ebenfalls noch den germanischen Styl, aber in sehr trefflicher Behandlung; die beiden andern rühren, wie es scheint, aus späterer Zeit her. Ein Untersatzbild hat sehr verstaubte, scheinbar unbedeutende Gemälde.

Die Krone aber unter den Schnitzwerken, welche die Marienkirche zu Colberg enthält, und wiederum ein Kunstwerk von ganz eigenthümlicher Art und Bedeutung ist ein grosser Kronenleuchter, der im Mittelschiffe hängt und der im J. 1523 von der Familie der Schlieffen geschenkt ward, wie dies die an ihm vorhandene Umschrift besagt: „Disse Krone ewych to holden hebben koft by Marien Kerken de Sleve unde nyghe laten maken Anno MCCCCCXXIII.“ Das ganze Werk besteht aus einer reichen

Tabernakel-Architektur im zierlichen spätgothischen Style. Die Hauptform dieser Architektur bildet sich durch zwei, einander entgegengesetzte Oeffnungen, in denen, auf der einen Seite, die Madonna mit dem Kinde steht, auf der andern der Täufer Johannes. Beide Figuren sind in einer durchaus trefflichen und würdigen Weise gearbeitet, in der sich (um den Vergleich mit den mehrfach berührten Meistern beizubehalten) der strengere Styl des Adam Kraft mit dem zierlicheren des Veit Stoss zum schönsten Einklange verschmilzt. Ueber den Pfeilern, die die Oeffnungen einschliessen, erhebt sich dann, in mehreren Absätzen, ein reich gebildeter Baldachin, der mit mannigfach zierlichen freien Rankengeflechten geschmückt ist, während an den Pfeilern, oberwärts und unterwärts, eine Menge kleiner Figuren vortritt. Ich entsinne mich nicht, irgend anderswo ein ähnliches Werk, geschweige denn eins von ähnlicher Schönheit, gesehen zu haben. Doppelt wichtig aber wird die Arbeit durch die an ihr enthaltene Jahrzahl, die natürlich auch für die ganze Reihe der Werke ähnlichen Styles, mehr oder weniger genau, als zeitbestimmend gelten muss. Leider ist nur von den ornamentistischen Zierden des Leuchters schon Manches verloren gegangen, und leider ist derselbe in neuerer Zeit restaurirt und dabei auf barbarische Weise mit einem neuen Anstrich übersudelt worden.

Auch die heilige Geistkirche zu Colberg (ein Gebäude, das nur noch geringe mittelalterliche Theile enthält), bewahrt einen alten Schnitzaltar. Der Mittelschrein enthält eine Madonna mit dem Kinde, umgeben von einer Strahlenglorie und einem grossen Rosenkranze; in jedem der Seitenflügel sind sechs Heiligenfiguren. Die Arbeit ist handwerklich tüchtig und gehört der Zeit um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts an. —

In der Marienkirche zu Damm befindet sich ein grosses Altarschnitzwerk, das in der Mitte, in sehr figurenreicher Composition, die Kreuzigung Christi, zu den Seiten die früheren und späteren Scenen der Passion, mit Einschluss der Auferstehung Christi und der Krönung der Maria, enthält. Die einzelnen Reliefs haben aber nicht mehr die ursprüngliche Folge. Der Styl auch dieses Werkes hat ungefähr den Charakter des Veit Stoss, die Arbeit jedoch ist sehr entschieden handwerksmässig. Der Mangel eigner künstlerischer Kraft zeigt sich nicht blos in der Anordnung der figurenreichen Scenen, sondern überhaupt bei der Darstellung aller bewegten, leidenschaftlichen Momente. Gleichwohl finden sich auch hier noch einzelne schöne und würdevolle Motive; so ist namentlich die Krönung der Maria ganz trefflich behandelt. Die Gemälde auf den Rückseiten der Flügel sind zum Theil verdorben, ausserdem aber über und über mit Maurertünche besprengt; soviel ich von ihnen erkennen konnte, scheinen sie nicht zu den schlechteren Arbeiten dieser Art zu gehören.

In Stettin ist nur Weniges von mittelalterlichem Schnitzwerk erhalten. Das Meiste findet sich in der Gertrudskirche auf der Lastadie. Hier sieht man einen schmalen Altarschrein, in dessen Mitte sich aber nur noch eine weibliche Figur von mittlerer Grösse findet. Doch ist diese Figur nicht ohne bedeutenden Werth. Sie ist zart und mit feinem, edelm Gefühle gebildet, die Gewandung ist grossartig, in der Weise des Adam Kraft, angelegt. Auf den Flügeln des Schreines sind alterthümliche, leidlich rohe Gemälde enthalten, die auf die spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts deuten. — Neben diesem Schreine befindet sich ein andrer aus jüngerer Zeit, welcher eine Darstellung der Verkündigung Mariä enthält;

er ist in Stossischem Style und handwerklich tüchtig gearbeitet. — Von ähnlicher Art sind vier einzelne mittelgrosse Reliefflguren, drei weibliche und einen männlichen Heiligen darstellend, die in einer Kammer derselben Kirche bewahrt werden.

In der Petrikirche zu Stettin steht der ältere Altarschrein hinter dem jetzigen Altare. Er enthält in der Mitte die Figuren der Maria und der Heiligen Petrus und Paulus, auf den Seiten Reliefs aus der Legende dieser beiden Heiligen. Die Arbeit ist handwerksmässig, ebenfalls im Charakter des Veit Stoss. — Im Betsale des Johannisklosters findet sich ein grosses Holzrelief, Christus am Oelberge vorstellend, das in Farbe und Vergoldung zwar noch der mittelalterlichen Weise folgt, in der Formenbehandlung aber schon den Einfluss italienischen Styles verräth, somit einer späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts angehört. Uebrigens ist auch diese Arbeit ohne einen sonderlich künstlerischen Werth.

Endlich sind noch einige grosse Statuen anzuführen, Crucifixe und dazu gehörige Figuren vorstellend, wie solche auch schon im Vorigen an einigen Stellen erwähnt sind. Dahin gehört ein grosses Crucifix, nebst den Statuen von Maria und Johannes, die sich, zurückgesetzt, in einer Kapelle auf der Südseite der Marienkirche von Rügenwalde befinden. Das Crucifix ist ziemlich roh, die beiden andern Figuren aber zeichnen sich durch ihre grossartig angelegte Gewandung aus; sie gehören der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts an. — Aehnlich erscheinen drei Figuren derselben Art in der Marienkirche zu Schlawe, die sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle, auf einem grossen Balken über dem Eingange zum Chore, befinden. — Drei andre Figuren derselben Art, denen sich noch drei Engel zugesellen, in der Marienkirche zu Stolp, sind dagegen später und erinnern wiederum, zwar in etwas manierirter Weise, an den Styl des Veit Stoss.

---

8. Gemälde des späteren Mittelalters.

Unter den Malereien, welche die Rückseiten der im Vorigen besprochenen Altarwerke schmücken, war — so bedeutend auch die Anzahl dieser Altarwerke ist, und so reich ausgedehnt auch der Gemäldeschmuck bei vielen von ihnen erscheint — doch nur sehr Weniges, das einen künstlerischen Werth gezeigt hätte, anzuführen gewesen. Hier nur Einzelnes, das an die Motive der altkölnischen Schule, dort Einzelnes, das an die westphälische Schule zur Zeit des Jarenus, an die altflandrische Schule, an den älteren Holbein, an Lucas Cranach mehr oder weniger fern erinnerte. Aus der geringen Bedeutung dieser Gemälde und aus dem Umherschwanken in dem Style derjenigen, die nicht ganz roh erscheinen, können wir aber mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass die Kunst der Malerei in Pommern zur mittelalterlichen Zeit, auch wenn sie vielleicht selbständiger auftrat, sich doch keiner sonderlichen Blüthe zu erfreuen

hatte. Dies bestätigt sehr entschieden der Umstand, dass an selbständigen Werken der Malerei aus dieser Periode nur äusserst wenig gefunden wird, und dass auch dies Wenige nicht eben auf der Höhe der Kunst steht.

Ausser dem Bilde eines heiligen Bischofes in der Gertrudskirche zu Stettin, das dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehört und die Art, etwa eines Hans Baldung Grien in handwerksmässiger Weise befolgt, sind nur einige, in der Marienkirche zu Colberg befindliche Gemälde zu nennen. Es scheint fast, da diese Kirche auch durch jene alten Gewölb-Malereien ausgezeichnet ist, als ob gerade in Colberg, ausschliesslich, die Malerzunft zu einiger Bedeutung sich erhoben habe. Unter diesen Bildern ist zunächst ein, von Andern schon mehrfach besprochenes, ziemlich grosses Gemälde anzuführen, welches in der Thurmhalle hängt [1]). Es stellt drei Mönche des Franciscanerordens vor, in der Mitte den heiligen Franciscus, der die Wundenmale empfängt; auf der einen Seite den schlafenden Gefährten des Heiligen, wie ein solcher stets bei den Darstellungen der Stigmatisation als gegenwärtig erscheint; auf der andern Seite einen dritten Mönch, der eine flammende Sonne mit den bekannten Buchstaben I. H. S. (*Ιησους*) trägt, ein Symbol, welches mehrere Heilige führen, das hier aber, dem Franciscaner-Costüm zufolge, wohl nur dem heil. Bernhardin von Siena, einen der vorzüglichsten Prediger des Ordens, bezeichnen kann [2]). Eine solche Deutung der Gestalten bedarf für den, der nur einigermaassen mit den herkömmlichen Typen der mittelalterlichen Kunst vertraut ist, keines weiteren Beweises, und es zerfällt somit die Volkssage, derzufolge hier die drei Mönche dargestellt seien, die das Geld zum Bau der Kirche in weiten Landen gesammelt, ebenso in Nichts, wie die Gründe, die man neuerdings zu ihrer Bestätigung aufgesucht hat [3]). Auffallend war mir nur das Eine Moment dieser Vorstellung, dass nämlich die Strahlen, welche dem heil. Franciscus die Wundenmale bringen, hier nicht, der Legende gemäss, von einem geflügelten Crucifixe, sondern von der Jesus-Sonne des heil. Bernhardin ausgehen; man könnte dies etwa dadurch erklären, dass der Maler oder der Besteller des Bildes ein ganz besondrer Verehrer des letztgenannten Heiligen gewesen sei. Uebrigens scheint das Bild, soviel sich nach der Renovation, die damit vorgenommen ist, sagen lässt, eine leidlich tüchtige Arbeit aus der Zeit um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts zu sein.

Am ersten Pfeiler des südlichen Seitenschiffes, dem Thurmpfeiler gegenüber, findet sich sodann ein, ebenfalls ziemlich grosses Gemälde, welches die Anbetung der Könige vorstellt. Es ist von mittelmässiger Arbeit, doch sind einige Köpfe darauf bemerkenswerth; der Styl, in dem es gemalt ist, zeigt einen gewissen Einfluss der altflandrischen Schule. Interessant ist es durch seine Unterschrift, derzufolge es um das Ende des funfzehnten Jahrhunderts gemalt sein muss; diese lautet: „Anno Dni. Millesimo quadringentesimo septuagesimo quinto die vero XVII men. Septbris Dorothea, et Anno nonagesimo quinto tcia edem mensis Katherina uxores Simonis Adebar persolverunt debitum naturae etc. [4]).“ Die in dieser Un-

[1]) Vgl. Wachs, Gesch. d. Altst. Colberg, etc., S. 84; und Maass, Geschichte u. Beschrbg. der St. Marien-Domkirche zu Colberg, S. 69. — [2]) Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, S. 172. — [3]) Dabei soll aber der Werth dieser Volkssage, als einer solchen, als eines Zeugnisses für das Fortleben des poetischen Geistes im Volke, auf keine Weise geläugnet werden. — [4]) Zu be-

terschrift genannten Personen sind unterwärts in kleinen Figuren knieend dargestellt, links Herr Simon Adebar, rechts seine beiden Frauen.

An einem Pfeiler des südlichen Seitenschiffes hängt ein Gemälde, ebenfalls vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, das zwar roh gemalt, aber durch seinen Gegenstand von eigenthümlichem Interesse ist. Es gehört zum Kreise der Todtentänze. Es stellt einen Kirchhof vor und darin eine Grabkapelle; ein ganz geharnischter Ritter kniet mitten auf dem Kirchhofe vor der Kapelle, während aus den Gräbern und aus den Thüren der Kapelle allerlei Todtengerippe mit Waffen und anderm Geräth hervordringen und sich bereit machen, gegen eine herannahende Ritterschaar anzukämpfen. — Diesem Bilde gegenüber hängt ein andres, welches eine „weisse Frau", mit einem Schloss vor dem Munde, Schlüsseln vor den Ohren und mit allen möglichen andern Attributen vorstellt. Reichliche Inschriften, über und zu den Seiten der Figur[1]), erklären ihre Bedeutung. Unterwärts steht „Ivan von Cortenbach i. J. d. H. 1494, erneuert 1741." Soviel man, nach der Erneuerung des Bildes, noch urtheilen kann, entspricht es dem Charakter der Nürnberger Schule.

An einem Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes hängt ein Gemälde, welches die drei Gekreuzigten, Maria und Johannes, und die kleine Figur des knieenden Donators darstellt. Es hat etwas Verwandtes mit dem jüngeren Cranach, namentlich eine Milde und Zartheit in den Köpfen, wie man solche auf den Bildern dieses liebenswürdigen Meisters findet; doch ist eines Theils die Zeichnung der Figuren minder bedeutend, anderen Theils mischt sich der Erinnerung an Cranach zugleich etwas von dem Style des Hans Baldung Grien bei. Leider hat das Gemälde gelitten; sein Werth macht eine verständige Restauration wünschenswerth.

Endlich sind in der Marienkirche zu Colberg, an zwei Pfeilern des Mittelschiffes, noch die Brustbilder Luthers und Melanchthons von der Hand des älteren Cranach (des berühmteren) vorhanden. Ich halte sie für Originale, oder vielmehr: ich glaube, dass es solche gewesen sind, da sich namentlich an dem Kopfe Melanchthons noch die Spuren einer grossartig meisterlichen Behandlungsweise, im Charakter dieses Künstlers, zeigen. Beide sind aber in neuerer Zeit (nach einer Inschrift auf dem Bilde Melanchthons, im J. 1741) so schmachvoll übersudelt, dass sich das Auge des Kunstfreundes mit Unwillen und Schmerz von ihnen abwendet. Es würde der Kirche schwerlich zur Unehre gereichen, wenn man beide Gemälde den Händen eines geschickten Restaurators übergäbe, der die Sudelei wieder fortnähme und den Schaden der Originale, der darunter vielleicht verdeckt liegen mag, mit bescheidener Hand ergänzte.

In der Marienkirche zu Rügenwalde, zu den Seiten der Kanzel, finden sich ebenfalls die Portraits von Luther und Melanchthon, die gleich jenen aus Sachsen herzustammen scheinen. Beide sind klein und von verschiedener Dimension. Das Portrait Luthers ist das grössere und mit dem bekannten Cranach'schen Monogramm, der Schlange, versehen; es ist

merken ist, dass in dieser Unterschrift das M stets durch das Zeichen ⊢┬┤, das H aber stets als ein solches geschrieben wird. Dies dürfte, in Rücksicht auf die bekannte Streitfrage, ob man den Namen jenes bekannten Malers der altflandrischen Schule als „Hemling" oder „Memling" zu lesen habe, die Annahme der letzteren Lesart bestätigen.

[1]) Abgedruckt bei Maass, a. a. O., S. 85.

ein gutes Bild, nicht ohne feines Gefühl in den Gesichtsformen, doch halte ich es für eine Arbeit des jüngeren Cranach. Das Portrait Melanchthons, ohne die Schlange, aber mit der Jahrzahl 1557, ist weder von dem einen, noch von dem andern Cranach gemalt; es ist härter in der Behandlung, gleichwohl nicht ganz ohne Werth. — Ein andres kleines Portrait Luthers, ein gutes Bild von der Hand des jüngeren Cranach, findet sich unter den Kunstsachen und Raritäten, die auf dem Löwenschen Saale des Rathhauses zu Stralsund bewahrt werden. — Was mir sonst, in pommerschen Kirchen, von sogenannten Cranach'schen Portraits der beiden Reformatoren gezeigt wurde, waren Copien aus späterer Zeit. —

Diesen Gemälden schliesse ich hier eine Reihe von Malereien an, die zwar in späterer Zeit, etwa im siebzehnten Jahrhundert, und beträchtlich roh ausgeführt sind, deren Erfindung aber in die in Rede stehende Periode gehört. Sie befinden sich an den Brüstungen der hölzernen Emporen, welche die Gertrudskirche bei Wolgast ausfüllen, und stellen Scenen des Todtentanzes, nach den bekannten Holzschnitten von Hans Holbein, vor. Doch ist die Nachahmung Holbeins ziemlich frei; die einzelnen Scenen enthalten zumeist mehr Figuren als die Originale, zuweilen auch sind ein Paar Scenen zu einem einzigen Bilde zusammengesetzt. So unbehülflich aber auch diese Darstellungen ausgeführt sind, so hat sich der Maler doch — und dies giebt ihnen einen eigenthümlichen Werth — mit Glück in den kühnen Humor des grossen Meisters zu finden und in seinem Sinne Neues zu erfinden gewusst. Ganz launig z. B. ist der Einfall, dass auf dem Bilde, wo der Tod zum Arzte kommt, ein kleines Todtengerippe eifrig mit dem Stossen eines Mörsers zur Bereitung der Arzneien beschäftigt erscheint. Auf einem andern Bilde sitzen Jüngling und Jungfrau im Grase zusammen; der Tod kniet scherzend vor ihnen und hält sich eine Maske vor. Ueber den Bildern stehen deutsche Verse, die aber keinen sonderlichen Werth haben. Heller (in der Chronik von Wolgast, S. 49) benennt den Maler, der den Todtentanz ausgeführt, Bentschneider; über die Zeit sagt er Nichts. Sollten die Emporen einmal, was für den architektonischen Eindruck des Kirchleins höchst wünschenswerth erscheint, hinausgeschafft werden, so würde gleichwohl für die Erhaltung dieser Malereien Sorge zu tragen sein. —

Endlich mag hier noch eines Teppichstückes gedacht werden, das, zwar verschossen und auch etwas beschädigt, doch nicht ganz ohne künstlerischen Werth ist. Es befindet sich in der Schlosskirche zu Stolp, und dient zur Bekleidung der Altarbrüstung. Grosse, wohlgearbeitete Blumenpartieen sind darauf in gewirkter Arbeit vorgestellt und zwischen diesen auf einem Wappenschilde der pommersche Greif; daneben die Jahrzahl 1556. Der Wappenschild ist von einem Kranze umfasst, den ein Herr und eine Dame halten; beide sind wohlgezeichnet.

II.
WERKE MODERNER ZEIT.

1. Bildniss-Sculptur.

Im Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts und vornehmlich von der Mitte dieses Jahrhunderts ab, verschwinden, wie in der Architektur, so auch in der bildenden Kunst, die mittelalterlichen Typen, und es macht sich statt deren auch hier die Auffassungs- und die Behandlungsweise der italienischen Kunst geltend. Doch erhält sich im Fache der Portrait-Darstellungen geraume Zeit hindurch, wenn auch mehr oder weniger modificirt, die heimische Richtung der Kunst; wir finden einzelne Werke dieser Art, welche durch die Verbindung deutscher Naivetät und italienischer Lebensfülle den erfreulichsten Eindruck hervorbringen. Vornehmlich wichtig sind in diesem Bezuge die sculptirten Portraitdarstellungen, die sich an Grabmonumenten oder an Gedächtnisssteinen andrer Art vorfinden. Da sich bei ihnen zugleich die Zeit der Anfertigung im Allgemeinen ziemlich sicher bestimmen lässt, so haben sie für die Betrachtung des künstlerischen Entwickelungsganges einen doppelten Werth.

Unter diesen Werken nenne ich zunächst eine Art Epitaphium, welches sich in der Schlosskirche zu Stettin befindet und den Herzog Bogislav X. nebst seiner Familie darstellt. Die äussere Behandlung ist hier noch dieselbe, wie an den obenbesprochenen Altar-Schnitzwerken. Die Arbeit ist aus Holz geschnitzt und mit Bemalung und Vergoldung versehen. Eine brillante Pilaster-Architektur italienisch barocken Styles bildet die Einrahmung des ganzen Werkes; oberwärts ist ein durchbrochener Aufsatz mit einem männlichen Brustbilde. Die Darstellung besteht aus einem Crucifixe, zu dessen einer Seite Herzog Bogislav mit seinen drei Söhnen Barnim, Georg und Casimir kniet, während sich auf der andern Seite seine zweite Gemahlin Anna, Tochter des Königs Casimir von Polen, mit ihren drei Töchtern Anna, Elisa und Sophia befindet. Die Figuren, unter Lebensgrösse und hautreliefartig gegen den Grund lehnend, haben nicht eben ausgezeichneten Kunstwerth und sind in Haltung und Geberde sehr starr; indess haben die Köpfe ein entschieden individuelles Gepräge, und somit ist dem Ganzen, in allgemein historischer Beziehung, ein sehr bedeutender Werth keinesweges abzusprechen. Eine grosse Unterschrift in lateinischen Hexametern benennt die Dargestellten und berichtet, dass das Werk von dem, der die andern überlebt, von Herzog Barnim IX. — somit etwa gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts — gestiftet sei [1]).

[1]) An der Façade des jetzigen Arsenals (des ehemaligen St. Marien-Nonnenklosters) zu Stettin findet sich ein grosser Gedächtnissstein mit dem Reliefbilde Herzog Barnim's des Grossen (gest. 1368), von dem das Karthäuser Kloster Gottes Gnade bei Stettin gegründet wurde. Zufolge der auf dem Steine befindlichen Unterschrift hat Herzog Barnim IX. denselben seinem grossen Vorfahren im Jahr 1543 setzen lassen, und zwar ursprünglich an dessen Begräbnissstätte, in der Kapelle des genannten Klosters, nachdem Barnim IX. das letztere zu seiner

Etwas später, wie es scheint, sind die lebensgrossen Figuren der gräflich Eberstein'schen Familie, die sich in einer Seitenkapelle der Marienkirche zu Naugardt vorfinden. Auch sie sind aus Holz geschnitzt und bemalt (das Holz ist zum Theil mit Leinwand überzogen und darauf erst der Gypsgrund für die Farbe aufgelegt); doch erscheint die Arbeit an ihnen ungleich besser und lebenvoller. Leider aber haben sie sehr gelitten; das Holz ist äusserst wurmstichig, hier und da hängt die Leinwand des Ueberzuges in Fetzen herab und einzelne Körpertheile fehlen bereits gänzlich. Es sind vier Figuren, zwei männliche und zwei weibliche. Die beiden ersteren erscheinen in versilberten Harnischen; der eine von diesen steht aufrecht in einer Art Feldherrnstellung; an seinem Fussgestell liest man die beschädigte Inschrift: „Ludovicus comes ab Eberstein (D)ominus in N(augar)tten et Mas(sow) XXV die Maii (Ann)o Christi..... (ae)tatis suae 6.. (su)sceptae administrationis 37." Dem ebengenannten entspricht eine aufrecht stehende Dame, deren Haltung zwar wiederum ziemlich starr ist, deren Kopf aber (der einzig wohl erhaltene) eine recht tüchtige Arbeit erkennen lässt. Der zweite Ritter und die zweite Dame sind knieend und mit gefalteten Händen vorgestellt; beiden fehlen die Köpfe. Vor jeder von diesen knieenden Figuren liegt gegenwärtig ein Helm mit Handschuhen, von denen der eine aber natürlich dem stehenden (und barhäuptigen) Ritter angehört. Die Volkssage nimmt indess, naiver Weise, die Helme als die Köpfe der beiden Knieenden und deutet dies auf eine Strafe der Enthauptung, ebenso wie die Kette, mit welcher man die Statue des stehenden Ritters, um sie vor dem Umsturz zu sichern, an die Wand befestigt hat, als das Sinnbild einer Gefängnissstrafe gedeutet wird. — Ein grosser barocker Altar, der sich in derselben Kapelle befindet, scheint mit den Statuen gleichzeitig zu sein; er hat eine Menge figürlicher Darstellungen, davon aber schon Vieles abgebrochen und unter den Altartisch geworfen ist. Unter demselben Altartische ruht ausserdem auch eine Anzahl mittelalterlicher Heiligen, aus der Zeit um das Jahr 1500 und handwerklich tüchtig gearbeitet. Natürlich sind sie zumeist verdorben. —

Ein Zweig der deutschen Kunst, der sich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zur gediegensten Vollendung erhob, besteht in den Portrait-Medaillons, die gewöhnlich in kleiner Dimension ausgeführt, in Holz und Speckstein geschnitzt und in edeln Metallen abgegossen wurden[1]). Werke dieser Art, wenigstens Metallabgüsse, kommen häufig vor; selten aber dürften ähnliche und ähnlich werthvolle Arbeiten in grosser

Residenz umgestaltet und ihm den Namen der „Oderburg" gegeben hatte. Unter den Schutthaufen der Oderburg ward der Stein im J. 1680 hervorgeholt und an seine jetzige Stelle gebracht. Der Styl der Sculptur gehört dem Beginn der modernen Zeit an, doch sind die Nebensachen, besonders das Wappen, an welches die Figur des Herzogs sich lehnt, mit mehr Glück gearbeitet als die Hauptsachen. Interessant ist es, aus der Errichtung dieses Denkmals und des oben besprochenen Epitaphiums den monumentalen Sinn des Herzogs Barnim's IX., — übereinstimmend mit den gleichzeitigen Bestrebungen im Fache der historischen Wissenschaft, — zu erkennen; dass Barnim zugleich selbst als Bildhauer aufgetreten war und mancherlei Sculpturen nachgelassen hatte, ist bereits bemerkt worden.

[1]) Vgl. darüber meine Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 72, ff.

Dimension sein, wie deren ein Paar in Pommern erhalten sind. Das eine von diesen ist ein Steinrelief, welches sich an dem alten Flügel des Schlosses von Ueckermünde, über der Thür des Treppenthurmes, findet. Es hat die Unterschrift: „V. G. G. Philippus I zu Stettin Pomme. (dann der weitere Titel) MCCCCCXLVI," und stellt die Halbfigur des genannten Herzogs, reich geharnischt, das Haupt mit einem Barette bedeckt, vor. Die Arbeit ist durchaus trefflich und steht in der klaren Gemessenheit des Styles und der edeln Ausführung dem Vorzüglichsten dieser Gattung wenigstens sehr nahe. Leider ist nur der Schnurrbart des Herzogs etwas beschädigt. Das Bild ist übrigens noch mit weiteren Zierden umgeben. Es wird durch eine barocke Umrahmung eingefasst, über der sich, in kleiner Dimension, das herzogliche Wappen befindet; zwei wilde Männer, in geschweifter Körperstellung und auf gewundenen Hörnern blasend, stehen zu den Seiten des Wappens; neben diesen, auf den Ecken des Rahmens sieht man galoppirende Pferdchen, auf denen kleine Satyrn reiten und auf Hörnern blasen; andre Satyrn endlich stehen zu den Seiten des Rahmens und stossen ebenfalls in Hörner. Alles dies, wenn auch phantastisch in der Composition, ist doch sehr sauber ausgeführt.

Nicht minder trefflich, wie das ebengenannte herzogliche Bildniss, sind sodann zwei grosse Portraitmedaillons, die sich in Stralsund, über dem Portal des obengenannten Hauses in der Battinmacher-Strasse vom J. 1568, befinden. Sie stellen einen Mann und eine Frau vor, gegeneinander gewandt, und jedes Brustbild von einem kreisrunden Kranze umgeben. Auch in ihnen tritt ganz die schöne Behandlungsweise der bekannteren kleinen Portraitmedaillons der deutschen Kunst hervor. Zwischen beiden ist ein drittes Relief eingelassen, welches die Anbetung der Könige vorstellt. Der Styl dieser Arbeit gehört aber der Weise der italienischen Kunst an; die Motive der Schule Raphaels erscheinen in ihr, und zwar auf sehr tüchtige und erfreuliche Weise, nachgebildet. Ueber dem Thorwege desselben Hauses sieht man sodann noch zwei Medaillons mit Köpfen; dies sind jedoch keine Bildnisse, auch stehen sie den ebengenannten, sowohl in der Auffassung wie in der Behandlung, bedeutend nach. Sie erinnern an den Styl des Goltzius.

Hiebei sind sodann auch die Relief-Portraits, gleichfalls grosse Brustbilder in Medaillonform, anzuführen, die sich an dem von Herzog Philipp II. erbauten Nebenflügel des Stettiner Schlosses, über der obengenannten Inschrift, befinden. Sie stellen Philipp II. und seinen Bruder, den Herzog Franz, vor, beide von vorn gesehen, geharnischt, mit blossem Kopfe und von einer gemeinschaftlichen barocken Umrahmung umfasst. Auch hier ist die Arbeit noch ganz tüchtig und namentlich das Individuelle gut hervorgehoben; doch stehen sie, in minder gemessener Haltung und in geringerem Adel der Ausführung, den vorgenannten Meisterwerken nach. Die Inschrift hat, wie oben bemerkt, die Jahrzahl 1619. —

Eine bronzene Grabplatte ist diesen Werken zunächst anzureihen. Sie befindet sich in der Marienkirche zu Anclam, und zwar auf dem Boden liegend, ungeschützt vor den Fusstritten der darüber Wandelnden. Ihre Inschrift lautet: Reimer vom Wolde Hoptmann der Empter Klempenaw u. Treptaw, gest. Anno 59. 1559. Man sieht darauf, in ganzer Figur und nicht sonderlich erhabenem Relief, einen ganz geharnischten Ritter und seine matronenmässig kostümirte Gemahlin dargestellt; die Ar-

beit ist von einfacher Tüchtigkeit. In den Ecken sind die Symbole der Evangelisten angebracht.

Hier ist denn auch der schicklichste Platz, um eines merkwürdigen, gleichzeitigen Grabmonumentes von Bronze zu gedenken, obgleich dasselbe keine Bildnissdarstellung enthält und obgleich es sich entschieden als das Werk eines nicht-pommerschen Künstlers zu erkennen giebt. Dies ist das Epitaphium des Herzogs Philipp I. in der Petrikirche zu Wolgast. Es besteht, der Hauptsache nach, aus mehreren grösseren und kleineren Inschriften, die durch eine brillante architektonische Umrahmung italienischen Styles, mit zwei Aufsätzen und einem Untersatzstücke, eingefasst werden. Auf dem Giebel des obersten Aufsatzes steht, als freie Statuette, ein Christusknabe, auf den Ecken des unteren Aufsatzes zwei Engelstatuetten. Alle der architektonischen Umrahmung angehörigen Flächen und Füllstücke sind mit reichen Relief-Ornamenten versehen, mit Laubzügen, Genien, Satyrmasken u. dergl., die ganz in dem muthwillig genialen Style der Renaissance und zwar höchst trefflich ausgeführt sind; nur da, wo sich menschliche Körper von grösserer Dimension zeigen, sieht man eine mehr handwerksmässige Behandlung. Ausserdem sind noch, das Ornamentistische unterbrechend, die sieben pommerschen Wappenschilde angebracht. Die Inschrift in den Aufsätzen enthält Namen und Titel des verstorbenen Herzogs; die im Hauptfelde eine lateinische Elegie auf seinen Tod, in 16 Distichen, von denen das erste lautet:

Et tua te lugens Pomerania moesta requirit
Virtutis studio tuta Philippe tuae.

Auf dem Untersatzbilde liest man: „Decessit Wolgasti anno a natali Christi M.D.L.X. die Februarii XIIII. aetatis suae XLV. Joannes Fridericus Bogislaus Ernestus Ludovicus Barnimus Casimirus fratres Pomeraniae duces filii patri dilectissimo f. c.“ Endlich ist unterwärts noch ein Medaillon angebracht, das den Namen und das Wappen des Verfertigers enthält. Es hat nämlich die Umschrift: „Wolff Hilger czu Freibergk gos mich,“ und die Darstellung eines Wappens mit einem Wolfe, und ebenso einen Wolf auf dem mit reicher Helmzierde geschmückten Wappenhelme. —

An Grabsteinen mit den Reliefâfiguren der Verstorbenen, gewöhnlich Mann und Frau neben einander darstellend, kommt mancherlei vor. Es scheint, dass auch bei diesen Arbeiten noch in der Regel, bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein, eine naturgemässe Bemalung angewandt worden sei. Doch sind nicht eben viele von ihnen als künstlerische Werke zu nennen. Die besten, die ich gesehen, sind die Folgenden. — Zwei grosse Steine in der Kirche von Grimme, in der Thurmhalle eingemauert, der eine von ihnen mit der Jahrzahl 1603. (Die Inschriften sind im Uebrigen nicht mehr ganz leserlich.) Beide sind durch, einander gleichende architektonische Umrahmungen in vortrefflichem italienischem Style eingefasst; auf dem einen ist das Bild eines ritterlichen Herrn, auf dem andern das einer Dame enthalten. Die Arbeit dieser Figuren ist recht tüchtig. Die Umrahmungen sind leider durch die darüber gebaute Orgel-Empore zum Theil beschädigt; auch sind beide Steine, gleich den Wänden der Kirche, weiss übertüncht. — Dann findet sich in der Schlosskirche zu Franzburg ein ziemlich ansehnliches Epitaphium, und zwar des „Andreas Berglasen s. pommerschen Landrentmeisters auf Wolgast, zu Teschevitz erbgesessen,“ der zu Franzburg im Jahre 1615 gestorben war und dem dies Denkmal durch seine Gemahlin „Clara Rotermundes“ gesetzt wurde. Auf

dem Hauptfelde, in einer barocken Umrahmung, sieht man hier die beiden Eheleute, lebensgross und naturgemäss bemalt. Beide stehen einfach, aber ungemein lebenvoll nebeneinander; es ist dem Künstler gelungen, frische Naivetät mit gemessener Würde (besonders in der männlichen Gestalt) aufs Glücklichste zu verschmelzen; die Farbe erscheint auch hier wiederum als eine, den Totaleindruck wesentlich fördernde Zuthat. Ich möchte das Werk, das ich für eins der tüchtigsten in seiner Art halte, etwa mit den Porträtbildern eines Pourbus vergleichen. In einem Oberfelde ist die, weniger genügende Darstellung der Auferstehung Christi enthalten.

Mehrere Denkmale ähnlicher Art, reicher durchgebildet, doch von minder edler Behandlung, finden sich in der Kirche des Dorfes Vilmnitz auf Rügen; sie beziehen sich auf Vorfahren des fürstlich Putbus'schen Hauses. Auf dem einen dieser Monumente ist Ludwig, Baron zu Putbus, gest. 1594, in Lebensgrösse und voller Rüstung dargestellt; er steht etwas steif, frei ausgearbeitet in der Mitte; umher ist eine reiche architektonische Umrahmung barocken Styles angeordnet, die mit vier kleineren, ziemlich manierirten Kriegerfiguren und mit andern figürlichen Ornamenten geschmückt ist. Diesem Monumente gegenüber ist das der Gemahlin des Baron Ludwig, der Anna Maria, Gräfin von Hohenstein, gest. 1595; dasselbe ist von ganz ähnlicher Einrichtung, nur sind dabei, statt jener vier Krieger, vier weibliche allegorische Figuren angebracht. — Zwei andre Monumente beziehen sich auf Erdmann, Dynasten von Putbus, gest. 1602, und dessen Gemahlin, Sabina Hedwig, Gräfin von Eberstein, gest. 1631. In diesen ist der Styl der vorgenannten so sorgfältig nachgeahmt, dass man sie, dem blossen Augenscheine folgend, als derselben Periode angehörig beurtheilen würde; doch besagt ihre Unterschrift, dass sie erst im Jahre 1727 durch Moritz Ulrich, Dynasten von Putbus, errichtet worden sind, — gewiss ein höchst seltenes Beispiel, da so täuschende Nachahmungen im Allgemeinen erst der Kunstgelehrsamkeit unserer Tage (wie den kunstgelehrten letzten Jahrhunderten der antiken Zeit) eigenthümlich sind. Die sämmtlichen Monumente sind in neuerer Zeit grau überstrichen. — Der Altar der Kirche, der in gleicher Art, in ähnlich barocker Architektur und mit einigen figürlichen Darstellungen ähnlichen Styles ausgeführt ist, bewahrt noch seine ursprüngliche Farbe und Vergoldung. Er hat die Jahrzahl 1603, durch die es zugleich bezeugt wird, dass nicht etwa auch die ersten beiden Monumente aus späterer Zeit herrühren. (Uebrigens ist der Altar keineswegs, wie man in Reisebeschreibungen von Rügen liest, aus Einem Sandsteine gemeisselt, was als eine überflüssige Caprice erscheinen würde, sondern aus mehreren Steinen zusammengesetzt.) — Ausserdem befinden sich in der Kirche noch ein Paar mächtige Sarkophage, die, etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts angehörig, auch das Gepräge dieser späteren Zeit tragen.

Endlich ist noch ein Grabstein vom J. 1634 anzuführen, der sich in der Nikolaikirche zu Stralsund, und zwar in einer Kapelle auf der Südseite der Kirche, befindet. Auf ihm ist, in der gewöhnlichen Reliefmanier, der „General-Commandeur der königlich schwedischen Armee in Schlesien, Jacob Mack Duwal,“ und seine Gemahlin, Anna von Berg, dargestellt; beide Figuren in guter Charakteristik, doch ohne einen höheren künstlerischen Werth. An der Wand über dem Grabsteine sieht man das Epitaphium der genannten Eheleute, eine reich barocke Architektur mit verschiedenen bildlichen Darstellungen, zum Theil in Alabaster: recht

lebendig erscheint unter diesen die nochmalige Darstellung der beiden Eheleute, mit ihren Kindern, sämmtliche Figuren knieend. Dies Epitaphium gehört indess bereits einem Kreise eigenthümlicher Kunstwerke an, welche die Zeit des siebzehnten Jahrhunderts charakterisiren, und von denen weiter unten die Rede sein wird.

2. Gemälde.

Den, im Vorigen besprochenen plastischen Bildnissdarstellungen reihen sich sodann die gemalten Portraits dieser Zeit an. Es ist von solchen wohl Mancherlei vorhanden, doch wüsste ich nicht eben Vieles von eigentlich künstlerischer Bedeutung namhaft zu machen, so wichtig natürlich auch in anderer Beziehung die Bildnisse historischer Personen sind. Die merkwürdigsten unter diesen Portraitgemälden sind ohne Zweifel die Reihenfolgen von Bildnissen pommerscher Herzoge, von denen eine grössere Reihe sich im Rathhause zu Stralsund, eine kleinere im Rathhause zu Anclam vorfindet. Die ersteren scheinen mir nur den Werth etwas handfertiger, doch keineswegs charakterloser Copien zu haben; so auch ein Theil der zweiten Folge, unter denen sich indess mehrere durch eine lebendigere, selbst edle Auffassung vortheilhaft auszeichnen. Beiden Reihenfolgen schliessen sich sodann noch einzelne Bildnisse von Personen des herzoglichen Hauses an. So finden sich in der Schlosskirche zu Stettin drei Darstellungen herzoglicher Leichen auf dem Paradebette, die eine lebensgross und in ganzer Figur (vermuthlich Philipp II.), eine andere lebensgross und in halber Figur, eine dritte klein und in ganzer Figur (Georg III.), die beiden letzteren gut gemalt. So ist ferner in der Kirche zu Barth ein leidlich gemaltes Brustbild Herzog Bogislav's XIII. vorhanden. Dahin gehören ferner die Bildnisse des Herzogs Johann Friedrich und seiner Gemahlin Erdmuth auf dem, mit der Jahrzahl 1602 bezeichneten Altar der Schlosskirche zu Stolp, bei denen freilich wiederum der historische Werth den Kunstwerth überwiegt. Auch noch ein anderes Portrait einer fürstlichen Dame findet sich in derselben Kirche. — Wie interessant und wie fördersam für die Theilnahme an der Geschichte des Vaterlandes müsste es sein, wenn man aus diesen Gegenständen Eine historische Gallerie bilden und damit vielleicht auch Abgüsse der bezüglichen plastischen Bildnisse vereinigen könnte! —

Von anderweitigen Werken der Malerei ist wiederum auch für diese Zeit nicht gar viel zu berichten; doch finden sich wenigstens einige Arbeiten vor, die immerhin einer näheren Beachtung würdig sind. Unter diesen nenne ich zunächst das Altarblatt in der Nikolaikirche zu Greiffenhagen, das ein, aus mehreren Abtheilungen zusammengesetztes Werk bildet. Auf dem grossen und ziemlich figurenreichen Mittelbilde sieht man die Kreuzigung Christi dargestellt; auf einem oberen Aufsatze die Gestalt eines Gott-Vater, dessen Arme (im Style des Michelangelo und Raphael) von Genien getragen werden und den noch andre Genien umgeben; auf einem Untersatzbilde ist das Abendmahl enthalten. Die Flügel haben ein jeder drei Vorstellungen, von denen die einander gegenüberstehenden sich auf einander beziehen; es sind: die Verkündigung und

die Anbetung der Hirten, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi, die Taufe Christi und eine andere Taufe als Vorgang aus dem gewöhnlichen Leben. Der Maler hat sich selbst genannt, in einer Inschrift, die sich auf dem Mittelbilde, am Fusse des Kreuzesstammes befindet; sie lautet: „Anno 1580 Den 27. April ist dis werck Vollendet durch Dauid Redtel Maler.“ (Durch Friedeborn [1]) wissen wir, dass dieser Meister in Stettin ansässig war und daselbst im Jahre 1591 starb.) Redtel erscheint als ein Künstler, der ungefähr mit seinen deutschen Zeit- und Kunstgenossen auf gleicher Stufe steht; als ein Nachahmer der römischen und florentinischen Schule, der sich, wenn auch ohne eigne bedeutendere Tiefe, doch in den Formen jener Schulen mehrfach mit Glück bewegt. Das Interessanteste an dem ganzen Werke ist unstreitig die zuletzt genannte Taufe, in welcher der Künstler unmittelbar auf die Formen der Natur hingewiesen war und in welcher er einen erfreulichen, kräftig lebendigen Sinn für die Erscheinungen des Lebens ausspricht. Diese Scene ist ganz portraitmässig behandelt. Die Leute stehen ehrbar und tüchtig da; ein Prediger hält den eingewindelten Täufling über dem Taufsteine, zwei Männer und eine züchtige Frau stehen hinter demselben; im Hintergrunde sieht man noch ein Paar Zuschauer.

Sodann sind mehrere Gemälde in der Schlosskirche zu Stettin anzuführen. Die scheinbar ältesten unter diesen sind die kleinen Gemälde, mit denen die Kanzelbrüstung verziert ist. Die Kanzel selbst gehört der Zeit um den Anfang des vorigen Jahrhunderts an, die Bilder aber sind offenbar älter und dürften vielleicht der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben sein. Sie stellen biblische Scenen dar; einige von ihnen verrathen eine Nachahmung Cranach's, andre eine Nachahmung Raphaels. Die letzteren bewegen sich mit grossem Glück in den Formen und Motiven, welche die Schule dieses grossen Meisters charakterisiren; sie würden ohne Zweifel ein sehr lebendiges Interesse in Anspruch nehmen, wären sie nicht leider sämmtlich stark übermalt.

Das Altarblatt der Schlosskirche ist wiederum ein grosses Werk; es besteht aus einem grossen Hauptbilde, dem sich zwiefache Flügelbilder anschliessen. Das Hauptbild enthält in einer figurenreichen Composition eine Anbetung der Könige; auf den inneren Seiten des ersten Flügelpaares ist die Kreuzigung und Auferstehung Christi dargestellt. Diese drei Gemälde sind aber ebenfalls so stark und in so wenig günstiger Weise übermalt, dass sich nichts Sonderliches über ihren ursprünglichen Kunstwerth sagen lässt; einer der Könige im Mittelbilde dürfte als das Portrait eines pommerschen Herzoges zu betrachten sein. Schliesst man die Flügelbilder, so sieht man auf ihren Aussenseiten den verkündigenden Engel und die heilige Jungfrau dargestellt und auf einem zweiten Flügelpaare die Geburt Christi und den Besuch der Maria bei der Elisabeth. Die Reihe dieser äusseren Gemälde ist zwar mehrfach beschädigt, doch glücklicher Weise von der verschlimmbessernden Hand des neueren Restaurators befreit geblieben. Als Meisterwerke ersten Ranges möchte ich sie zwar keineswegs bezeichnen, doch haben sie viel Treffliches, in der Weise jener weicheren, farbenreichen Meister, die gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Rom auftraten; einige zarte Köpfe, namentlich den sehr anmuthigen der Madonna in der Verkündigung, möchte ich einem Baroccio nahe stellen.

[1]) Hist. Beschreibung etc. III, Anhang: „1591, 7. Nov. Dauid Rettel, ein Mahler cum conjuge et filia innerhalb 12 Stunden gestorben.“

An der rechten Seitenwand des Altares hängt eine Darstellung des Abendmahles in lebensgrossen Halbfiguren; es ist ein sehr tüchtiges und wohlgruppirtes Bild im Charakter des G. Honthorst; auch ist es (was bei Honthorst wenigstens selten der Fall ist) edel durchgehalten. Leider hängt das Bild zu hoch, als dass sich Näheres darüber sagen liesse. — Diesem Bilde gegenüber hängt ein kleines längliches Bild von namhaftem Kunstwerth und von nicht geringerem Interesse hinsichtlich des Gegenstandes. Es stellt den Empfang Herzog Bogislav's X. in Venedig, nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande, dar. Violett gekleidet, von einem Kardinal und dem Dogen geführt, ist der Herzog eben im Begriff, die prächtige Gondel, die ihn an's Ufer geführt, zu verlassen und die Brücke, welche die Gondel mit dem Ufer verbindet, zu besteigen, während sich ihm der Patriarch, von Geistlichen umgeben, nähert. Am Ufer sieht man Triumphpforten und andere Gebäude. Dabei ist viel zuschauendes Volk, von dem ein Theil knieet. Im Vorgrunde sind Gondeln, eine mit Musikern angefüllt. Das Bild ist eine sehr tüchtige, leicht und geistreich gemalte Skizze von der Hand eines Venetianers aus der späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, vielleicht von Tintoretto (ohne Zweifel auf Bestellung eines der Nachkommen Bogislav's X. gefertigt). Leider hängt aber auch dies doppelt merkwürdige Werk im höchsten Grade ungünstig; es hat eine so hohe Stellung und dabei ein so mannigfach spiegelndes Licht dass man von unten aus Nichts davon erkennt; und auch wenn man sich ein besonderes Gerüst zu diesem Behufe aufbaut, sieht man das Bild nur mangelhaft.

Was sich sonst von Malereien in pommerschen Kirchen vorfindet (wie z. B. in der Marienkirche zu Rügenwalde und in der Nikolaikirche zu Greifswald Mehreres aus dieser Zeit vorhanden ist) hat wenig selbständigen Werth. Einige bemerkenswerthe Malereien, die an zusammengesetzten Werken vorkommen, werden im Folgenden angeführt werden.

---

3. Altäre, Kanzeln, Epitaphien.

Ich wende mich nunmehr zu einem, in seiner Art ganz eigenthümlichen und wiederum in mehrfacher Beziehung merkwürdigen Werke aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Dies ist der Altar in der Marienkirche zu Rügenwalde, der aus der dortigen Schlosskirche herstammt. Er besteht aus einer sehr sauber und sehr tüchtig gearbeiteten Barock-Architektur von Ebenholz, die mit einer bedeutenden Anzahl kleiner, in Silber getriebener Reliefs geschmückt ist. Die grösste dieser Silberplatten befindet sich in dem pyramidalen Aufsatze des Altares; sie misst 11½ Zoll in der Höhe und 8 Zoll in der Breite, und stellt den König David dar, zur Harfe singend, umgeben von einem Reigen tanzender Engelknaben; oberwärts, in der Luft, die heilige Cäcilie mit singenden und musicirenden Engeln. Der Haupttheil des Altares, zwischen den Säulen, die seine Architektur bilden, wird durch eine grosse Gruppe silberner Platten ausgefüllt. In der Mitte, 9½ Zoll hoch und 7 Zoll breit, ist die Anbetung der Könige, in einer sehr figurenreichen Composition, enthalten; dies Stück

hat seinen besonderen silbernen Rahmen, auf dem man Engel mit den Marter-Instrumenten, Seraphköpfe, und in den Ecken Medaillons mit der Halbfigur des leidenden Erlösers (in verschiedenen Momenten aufgefasst) dargestellt sieht. Um dies Mittelfeld sind zwölf kleinere Platten, jede von $7^3/_4$ Zoll Höhe und $5^1/_4$ Zoll Breite, welche die Passionsgeschichte Christi enthalten, angeordnet. Eine andere Reihenfolge silberner Reliefs ist am Basament der Altar-Architektur enthalten. In der Mitte, $6^3/_4$ Zoll hoch und $7^1/_4$ Zoll breit, sieht man hier die Taufe Christi, eine Composition, die sich durch reiche landschaftliche Umgebung auszeichnet. Auf jeder ihrer Seiten sind sechs kleine Platten, 4 Zoll hoch und $2^1/_2$ Zoll breit, welche die Bilder der Apostel enthalten, angebracht. Auch an dem Postament einer jeden der beiden Säulen des Altares sieht man ein kleines Relief, diese mit allegorischen Figuren. Endlich finden sich auf den hölzernen Rahmstücken zwischen den verschiedenen Silberplatten noch allerlei kleine silberne, zum Theil vergoldete Zierden, Knöpfchen, Engelsköpfchen u. dgl. m. — Die blosse Aufzählung dieser mannigfachen Darstellungen in Bezug auf ihre gegenseitige Stellung ergiebt zuvörderst freilich, dass hier von einer grösseren Tiefe des Gedankens, von einer innerlich belebten, organisch entwickelten Composition nicht die Rede ist, wie solche in den besseren Altarwerken des Mittelalters (ich will gar nicht einmal an den Altar von Tribsees erinnern) stets gefunden wird; die dargestellten Gegenstände gehören zwar sämmtlich in den Bereich der christlichen Anschauungen, aber sie sind im Ganzen, was den Gedanken anbetrifft, nur ziemlich willkührlich durcheinander gewürfelt. Dasselbe zeigt sich in Rücksicht auf den künstlerischen Styl dieser Darstellungen; auch in ihnen spricht sich eine verschiedenartig charakteristische, nicht übereinstimmende Auffassungsweise aus. Sie sind augenscheinlich nach Compositionen verschiedener Meister gearbeitet. Die zwölf Platten mit der Passionsgeschichte Christi sind nach den von Goltzius erfundenen und gestochenen Blättern der Passion (in denen sich dieser Meister bekanntlich der Weise der altdeutschen Künstler mit Glück annähert) gefertigt; auch bei andern mögen Goltzius'sche Vorbilder — doch solche, in denen er italienische Manieren befolgt, — vorgelegen haben; andre aber sind ganz abweichend und das Hauptstück, die Anbetung der Könige, kann man nur als eine mittelmässige Composition modernen Styles bezeichnen. Dennoch aber tritt bei alledem ein Element hervor, welches dem ganzen Werke wiederum seine eigenthümliche künstlerische Bedeutung giebt. Ich möchte dieses Element als das dekorative benennen. Die Eleganz, die Sauberkeit, die Solidität des Handwerkes, das seine Formen zwar von der ausgebildeten Kunst — je nachdem es ihm eben passend scheint — borgt, das diese Formen an sich aber mit Sinn und Verständniss meisterhaft auszuführen weiss, dies ist es, was den Altar von Rügenwalde eigenthümlich interessant macht, und was für die gesammte Kunst um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts so mannigfach charakteristisch erscheint. Die soliden Prachtstoffe des Ebenholzes und des Silbers; die vorzügliche Behandlung des ersteren, das noch heute wie neu erscheint; die höchste Feinheit und Zartheit, sowie der durchgebildete Geschmack, mit welchem die getriebene Arbeit an den einzelnen Silberplatten ausgeführt ist, alles dies ist schon einer näheren Beachtung werth.

Der Silberarbeiter, der die Platten des Altares, wenigstens die der Passion, gefertigt, hat auf den letzteren die Andeutung seines Namens hin-

terlassen. Auf mehreren nemlich finden sich die Buchstaben: J K F, auf einigen auch die nähere Bezeichnung: J. Kor. F. Dies ist Johannes Körver (das F heisst, wie gewöhnlich, fecit), von dem Friedeborn (im Anhange) berichtet, dass er im December 1607 zu Stettin gestorben sei, und über den er die folgende Notiz giebt: „Johannes Körver, filius Herrn Francisci Körvers, Bürgermeisters zu Braunschweig, ein Aussbündiger Goldtschmidt, welchen vnser Gnädigster Fürst vnd Herr Hertzog Philipss (II.) zu dem ende verschrieben, das er Historiam Passionis Christi auff getriebene Art verfertigen sollen." Brüggemann [1]) bestätigt es, dass dieser Künstler die Silberarbeiten für dem Rügenwalder Altar und zwar „nach den ihm vom Herzoge Philipp II. vorgelegten Kupferstichen," verfertigt habe und über der Arbeit gestorben sei. Auch Hainhofer [2]) scheint von diesen Arbeiten zu sprechen, indem er erzählt, dass man ihm am Hofe zu Stettin „des Huberti Goltzii edirte zwölf Passions-Stücklen in Silber getrieben" vorgezeigt habe. Dass man auf der ersten Platte der Passionsgeschichte, auf der Darstellung des Abendmahles, ausser den genannten drei Buchstaben auch die Jahrzahl 1616 findet, ist kein Widerspruch gegen den Namen des, im J. 1607 gestorbenen Körver; denn jene Buchstaben sind erhöht gearbeitet, die Jahrzahl dagegen ist vertieft eingravirt, so dass sie füglich später hinzugesetzt sein kann. Auf einer Platte finden sich ausserdem auch die etwas roher gehaltenen Buchstaben Z. L. F., die vielleicht auf den Vollender der Arbeiten zu deuten sind. Wann aber die Platten zu dem Altare zusammengesetzt sind (spät kann dies nicht geschehen sein, da die Holzarbeit zu trefflich ist), wann und unter welchen Verhältnissen der Altar nach Rügenwalde gekommen, dies weiss ich nicht zu sagen.

Der Altar steht in festem Verschluss in einem hölzernen schwarzen Schreine, der mit seiner Beschaffung gleichzeitig ist. Die Flügel des Schreines sind aussen und innen bemalt, doch so, dass sie zu den Arbeiten des Altares in Harmonie stehen. An den inneren Seiten der Flügel sieht man die heilige Jungfrau Maria und die heilige Elisabeth von Thüringen dargestellt, mit versilberten Gewändern, das Nackte naturgemäss bemalt; im Styl sind diese beiden Figuren unbedeutend, doch sind ihre Köpfe ansprechend, fast porträtartig, behandelt. Die Darstellungen auf den Aussenseiten der Flügel sind grau in grau: die Verkündigung und die Geburt Christi, nebst den Brustbildern der vier Evangelisten. In diesen Malereien spricht sich eine tüchtige Auffassung des Goltzius'schen Styles aus, namentlich sind die genannten Brustbilder recht gut.

Für die pommersche Geschichte, in allgemeinerer Beziehung, hat der Rügenwalder Altar insofern einen eigenthümlichen Werth, als aus den mitgetheilten Nachrichten hervorgeht, dass er auf den speziellen Betrieb Herzog Philipps II. gefertigt ist. Er ist das bedeutendste Denkmal der Kunstliebe Philipp's, welches Pommern verblieben ist, und er giebt einen sprechenden Beleg für den heitern, anmuthigen, zierlichen, freilich aber auch spielenden Charakter der Kunstliebe dieses so liebenswerthen Fürsten. Hier ist denn auch wohl der Ort, an andre Kunstwerke zu erinnern, welche den Hof Philipp's schmückten. Als erhalten wüsste ich nur Eins zu nennen, ein Werk, das ein sehr vielseitiges Interesse gewährt und das dem Altar von Rügenwalde ziemlich nahe steht: den sogenannten pommerschen

[1]) Beschreibung von Pommern, II., S. 819. — [2]) Reise-Tagebuch vom Jahr 1617, S. 26.

Kunstschrank in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin. Auch hier ist die Hauptarbeit von edlem Holze, auch hier eine Menge silberner Zierden angewandt, ausserdem aber entfaltet sich daran eine ganze kleine Kunstwelt, sowohl in den weiteren Ausschmückungen, als in der Gestaltung all der tausend Dinge, die der Schrank in sich einschliesst [1]). Es ist der reichste und geschmackvollste aller Kunstschränke, welche zu jener Meisterzeit des Kunsthandwerkes in Deutschland entstanden sind. Philipp Hainhofer, Patrizier von Augsburg, hatte ihn im Auftrage Philipps, von Augsburger Künstlern und Handwerkern fertigen lassen, und überbrachte ihn, nebst einem zweiten, ähnlich reichen Werke, im J. 1617 nach Stettin. Dies war ein sogenannter „Meierhof," ein kleines Modell eines Schlosses, mit allen dazu gehörigen Gebäulichkeiten und Nebenräumen, mit der sämmtlichen inneren Eintheilung, mit allem Geräth, das zu den verschiedenen Lebensbedürfnissen gehört, mit den Figuren sämmtlicher Bewohner und mit allem Gethier, was dabei erforderlich ist; im Garten des Schlösschens trieben Wasserkünste ihr Spiel und liessen Vögel ihren Lockruf erschallen. Dies zierliche Werk ist verschwunden, und man kennt es nur noch aus der Beschreibung, welche Hainhofer seiner handschriftlichen Erläuterung des Kunstschrankes beigefügt hat [2]). — Das Tagebuch, welches Hainhofer über diese Reise geführt, giebt uns aber auch noch von vielen andern Kunstgegenständen, die sich im Schlosse des Herzogs zu Stettin befanden, Bericht. So erzählt er (S. 96) von der Bibliothek des Herzogs, wo an den Büchergestellen „und auch an den Wenden herum gemahlte Tafeln von allerhand gueten Maistern lainen, auf den Tischen klain gemahlte Täfelen Hauffenweiss ob ainander ligen, auf den Benkhen und auf der Erden allerhand vasa et statue di marmo e di brunzo stehen, in den Daten, an den Wenden, runde und di basso rilevo possierte, in Holz geschnittene, gläserne und andere subtile Sachen lainen und hangen." (Diese Sachen zweckmässiger zu ordnen, habe der Herzog den oben genannten, zur Kunstkammer und Bibliothek bestimmten Nebenflügel des Schlosses aufführen lassen.) So berichtet Hainhofer ferner von den grossen Reihefolgen fürstlicher Bildnisse, die in verschiedenen Räumen des Schlosses hingen, von andern Gemälden (als deren Meister mehrfach L. Cranach genannt wird), von den grossen und mannigfaltigen Sammlungen von Handzeichnungen, die der Herzog besessen, und von seinem interessanten Stammbuche; von den Sammlungen der Münzen und Medaillen (antiker und moderner); von den verschiedenartigen Prachtgeräthen, namentlich silbernen und gläsernen (die letzteren in Stettin gearbeitet); von der Menge zierlichen Kunstgeräthes im Kabinet der Herzogin; von dem kunstvollen Spinnrade, das ihm die Herzogin zum Geschenk für seine Hausfrau verehrt: „darinnen ein Glöglen-Werkh, das weil man spünnet, Psalmen nach des Lobwassers Melodey spület, und man es zehn mahl verkheren khan, zu Stettin gemacht," (S. 36); von dem „castrum doloris Imperatoris Rudolphi glorios: memoriae von Glasswerkh gemacht, an dem die ganze procession von gläsernen Bülden umbgehet; unden im Fuss ein Music-Werkh spület; auf 4 Ecken in den Thüren das Leben Christi und virtutes spirituales et morales mit Spiegeln und brinnenden Lichtlen besteckt, darmit alles vilfältig erscheine, zu sehen

[1]) Vgl. meine Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 178 — 201; und den Anhang zu Hainhofers Reisetagebuch (Balt. Stud. II, 2, S. 161.) — [2]) Abgedruckt in meiner vorgenannten Beschreibung, S. 291, ff.

ist," (gearbeitet von einem Mailänder, der sich schon etliche Jahre am Hofe zu Stettin aufgehalten, — S. 41.) u. s. w. — So kindlich heiter, so fröhlich, so zierlich sah es im J. 1617 am Hofe zu Stettin aus. Und kaum waren zwanzig Jahre verflossen, so war das Haus verödet, das edle Geschlecht der Greifen zu Grabe getragen, und alles Elend des Krieges lag auf dem verwaiseten Lande!

Ungefähr gleichzeitig mit dem Altar von Rügenwalde ist sodann noch eine Reihe andrer Gegenstände, an denen ähnlich wie an diesem Altare, wie am pommerschen Kunstschranke, an dem Meierhofe, an dem ebengenannten Castrum doloris, das Element einer dekorativ spielenden Kunst hervortritt. Dies sind verschiedene Kanzeln, Altäre und Epitaphien, zumeist aus Holz gearbeitet, in architektonischen und bildnerischen Formen ausgeschnitzt, grösstentheils mit bunter Bemalung versehen und insgemein so angeordnet, dass plastische oder gemalte Werke als der eigentliche Kern des reich zusammengesetzten Ganzen erscheinen. Rücksichtlich des Zusammenwirkens der verschiedenen Gattungen der Kunst zum gemeinschaftlichen Zwecke könnte man diese Arbeiten etwa mit den Altarschnitzwerken der früheren Zeit vergleichen; und in der That finden sich einige unter ihnen, die die Compositionsweise jener Schnitzaltäre wiederum aufnehmen und sich somit als eine, wenn auch nur untergeordnete Fortsetzung jener bedeutsamen Werke ankündigen.

Ich nenne zuerst eins der elegantesten Prachtwerke dieser Art: die Kanzel in der Gertrudskirche bei Rügenwalde, die, gleich dem vorbesprochenen Altar, aus der dortigen Schlosskirche herstammt. Sie ist nicht eben gross, besteht aber aus einer äusserst brillanten Barock-Architektur, die mit einem bunt geordneten Gewühl geschnitzter Ornamente, mit Schnörkeln, Ranken, Masken, Hermen, Genien und Nymphen umgeben ist. Alles dies ist mit fröhlichen Farben bemalt und vergoldet. Von kirchlich religiösen Elementen ist hiebei natürlich nicht die Rede; aber die joviale Laune, die sich darin ausdrückt, ist mit Glück und, in Rücksicht auf die dekorativen Verhältnisse, nicht ohne feinen Geschmack ausgeführt. An der Brüstung der Treppe sind die Figuren der Propheten gemalt, in denen zwar ebenfalls nicht der tiefsinnige Ernst der früheren Zeit, wohl aber ebenfalls ein glücklicher Sinn für künstlerische Dekoration und für eine heitere Färbung ausgesprochen ist. Ich möchte diese Werke etwa den Bildern des Augsburger Malers Anton Mozart parallel stellen.

In der Marienkirche zu Schlawe ist ein grosser Altar vorhanden, dessen reiche Zierden den der ebengenannten Kanzel ziemlich nahe stehen, doch in minder feinem Geschmack ausgeführt sind. Sie schliessen ein Gemälde, das Abendmahl vorstellend, und als Untersatzbild eine Darstellung der Fusswaschung ein. Diese beiden Bilder sind als Nachtstücke gehalten und auf ganz energische Weise gemalt. — Die alte Taufe, in derselben Kirche, ist eine brillante kleine Holzarchitektur ähnlichen Styles, bestimmt, das Taufbecken einzuschliessen.

Mehrere Werke solcher Art bewahrt die Marienkirche zu Stolp. Dahin gehört namentlich die Kanzel, die wiederum mit der von Rügenwalde zu vergleichen sein dürfte, aber ebenso einen minder ausgebildeten

Geschmack bekundet. Sie besteht aus einer brillanten Architektur und namentlich der Deckel ist in solcher Art sehr reich geschmückt; dann hat sie in den Brüstungsfeldern allerlei geschnitzte Hautreliefs, die aber nur ganz spielend behandelt sind. An der Kanzel selbst findet sich die Bezeichnung des Jahres 1609: auch wird erzählt, sie sei von der Gilde der Bernsteinarbeiter (die früher bekanntlich in Stolp sehr ansehnlich war) gestiftet und in Venedig gearbeitet worden. Die letztere Angabe dürfte indess sehr zu bezweifeln sein. — In ähnlichem Style, doch roher gearbeitet. ist der Altar der Kirche. — Dann sind auch verschiedene, zum Theil beträchtlich grosse Epitaphien derselben Art vorhanden. Das interessanteste unter diesen ist ein Epitaphium vom J. 1607, welches sich an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes befindet und eine grosse Architektur mit allerlei geschnitzten und gemalten Darstellungen bildet. In der Mitte, auf einem Sarkophage, ist die Figur des Begrabenen, eines jungen Ritters, dargestellt. Die Malereien, die zum Theil beschädigt sind, tragen ganz das Gepräge des, zwar nüchternen, aber auch manierlosen deutschen Styles jener Zeit (ähnlich etwa, wie die Werke des schon genannten A. Mozart); besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung das Hauptbild des Epitaphiums, welches die Geisselung Christi vorstellt.

Hieher gehört auch der Altar in der Schlosskirche zu Stolp. Doch hat derselbe wenig künstlerisches Interesse. Er besteht aus einer schweren und nüchternen Barock-Architektur mit der Jahrzahl 1602. Seinen Hauptschmuck bilden zwei Gemälde. Oberwärts eine Auferstehung Christi, ein schlecht manieristisches Bild; unterwärts eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes, zu dessen Seiten Herzog Johann Friedrich und seine Gemahlin Erdmuth knieen. Die beiden letzteren sind, wie dies schon oben bemerkt wurde, wenigstens als Portraitbilder von Bedeutung.

Diesen Dekorationsstücken hinterpommerscher Kirchen sind mehrere Arbeiten, Kanzeln, Epitaphien u. dgl. verwandt, die sich in Vorpommern, in der Petrikirche zu Treptow a. d. T. und in der Marienkirche zu Anclam, vorfinden. Doch erscheinen die letzteren schon als die Erzeugnisse einer wilden, ausschweifenden und unschönen Phantasie. —

Ein recht tüchtiges Werk dagegen ist die Kanzel in der Nikolaikirche zu Greiffenhagen, die mit der Jahrzahl 1605 versehen ist. Sie besteht, ausnahmsweise, ganz aus Stein (Sandstein), ist einfacher gehalten, und ihre Hauptzierde bilden die Reliefdarstellungen biblischer Scenen, die an der Brüstung und an der Treppe angebracht sind. Unter diesen finden sich mehrfach die Motive raphaelischer Compositionen: in der Darstellung des Sündenfalles, der Vertreibung aus dem Paradiese, der Opferung Isaacs, u. s. w. In der Behandlung spricht sich ein guter Sinn, auch ein frisches Naturgefühl aus. Der Gewandung fehlt es leider an plastischem Styl. Auch hier ist übrigens wiederum eine naturgemässe Färbung angewandt. —

Eigenthümlich brillante Kanzeln, die an künstlerischem Werth der ebengenannten aber wiederum nicht gleich kommen, finden sich in Stralsund. Die bedeutendste unter diesen ist die in der Nikolaikirche. Sie ist in reich barockem Style aufgebaut, ihr Deckel schwerfällig emporgethürmt. Viele figürliche Darstellungen sind dabei angebracht, unter denen sich besonders die an den Brüstungen der Kanzel auszeichnen. Dies sind sehr fein gearbeitete Alabaster-Reliefs mit Goldzierden, deren Styl aber einen stark manieristischen Charakter hat. — Aehnlich, ebenfalls mit Alabaster-Reliefs, ist die Kanzel der Jakobikirche. — Aehnlich auch ist die der

heil. Geistkirche, bei der aber die Reliefs an der Brüstung aus Holz geschnitzt sind.

Diesen Kanzeln reihen sich einige Epitaphien an. Eins der Art, von Stein gearbeitet, findet sich in der Marienkirche zu Greifswald, an einem Pfeiler des südlichen Seitenschiffes. Es hat die Jahrzahl 1615 und enthält eine Reliefdarstellung der Auferstehung Christi in einer guten Behandlung des dekorativen Styles jener Zeit. — Ein sehr brillantes Epitaphium ist in der Nikolaikirche zu Stralsund zu bemerken. Es ist dem M. Zacharias Rotman (gest. 1673) gesetzt und zeigt in den Formen der architektonischen Theile schon den Uebergang in den Rococostyl, der zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts eintritt. Gleichwohl ist es interessant, in den bildnerischen Darstellungen, die von den Architekturformen eingeschlossen werden, noch Reminiscenzen an den deutsch mittelalterlichen Styl wahrzunehmen. Als Hauptdarstellungen sind die Kreuzigung Christi und die Grablegung zu bemerken; die Figuren sind weiss (aus Stein oder Stucco) und mit Goldzierden geschmückt. Unterwärts sieht man die in Oel gemalten und leidlich tüchtig ausgeführten Bildnisse der Familie des Verstorbenen. — Ein Epitaphium in der Thurmhalle der Jakobikirche zu Stralsund, errichtet im J. 1666, ist durch ein Oelgemälde ausgezeichnet, welches die Abnahme Christi vom Kreuz, in tüchtiger und geschmackvoller Behandlung des späteren italienischen Styles, darstellt. —

Der Altar in der Kirche von Barth, eine barocke Architektur mit mancherlei figürlichen Darstellungen, ist insofern bemerkenswerth, als seine Darstellungen sich, in ihrer äusserlichen Behandlung, den mittelalterlichen Altarschnitzwerken anreihen. Doch ist die Anordnung hier eben schon ganz spielend gehalten, etwa im Charakter der Weihnachtskrippchen, wie man solche in katholischen Ländern gern aufzubauen pflegt. Die Hauptdarstellung ist Christus am Oelberge, darunter das Abendmahl.

Als eine sehr elegante Arbeit des Kunsthandwerkes dieser Zeit ist endlich die Kanzel der Marienkirche zu Greifswald, die der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts anzugehören scheint, zu nennen. Sie besteht ganz aus Holz und ist wiederum mit barocken Zierden, wie die obengenannten Kanzeln, mit satyrartigen Hermen und dgl. geschmückt. Doch haben nur diese Hermen einen farbigen Anstrich; im Uebrigen ist das, äusserst zierliche Ornament aus verschiedenfarbigen eingelegten Hölzern gearbeitet. Auch die figürlichen (nicht erhabenen) Darstellungen auf den Brüstungsfeldern sind in derselben Weise, diese jedoch nicht in gutem Style, gebildet. Die Thür an der Rückseite der Kanzel ist von geschmackvollen Säulen eingeschlossen, deren Ornamente ebenso aus verschiedenfarbigem Holze eingelegt sind. Auch ein Brustbild Luthers, über der inneren Seite dieser Thür, ist in gleicher Weise gearbeitet. — Aehnlich, nur ungleich einfacher, ist die Kanzel der Georgenkirche zu Wollin, die aus braunem Holze, mit allerlei eingelegten Zierrathen von schwarzgebeiztem Holze, besteht. Sie wurde, zufolge einer Inschrift, von den Schiffern und Fischern der Wolliner Wieck im J. 1659 gestiftet. —

Noch manche Kanzeln, Altäre, Epitaphien u. dgl. finden sich in pommerschen Kirchen vor, die in ähnlich reicher Weise, wie die vorgenannten Arbeiten componirt und in der letzten Zeit des siebzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ausgefüht sind. Sie haben aber im Allgemeinen ein zu untergeordnetes Kunst-Interesse, als dass hier eine nähere Berücksichtigung ihrer Eigenthümlichkeiten nöthig wäre. Charak-

teristisch ist an ihnen im Allgemeinen ein gewisser styllоser Styl, den man neuerlichst mit dem Worte Rococo getauft hat, den die neuere Kunstsprache auch wohl, je nach der Fülle, Trockenheit oder Fadheit seiner Erscheinung, als einen Perrücken-, Zopf- oder Haarbeutelstyl unterscheidet. Nur die Sorgfalt des Handwerkes ist an diesen Arbeiten, besonders an den älteren, zu beachten. Einen grossen Werth in letzterer Beziehung, — doch auch in Bezug auf die seltne Erscheinung eines noch gesunden Styles, — haben die schon obengenannten Gestühle der Jakobikirche zu Stettin, die der um den Beginn des vorigen Jahrhunderts erfolgten Restauration dieser Kirche angehören. Es tritt an ihnen eine so kräftige Solidität des Handwerkes, eine so gediegene Behandlung, eine so durchaus meisterhafte Sicherheit hervor, dass wir auch ihre Erscheinung noch entschieden als eine Nachwirkung der tüchtigen Institutionen des so oft geschmähten Mittelalters betrachten müssen. Trotz aller Kunst- und Gewerkschulen möchte es der heutigen Zeit sehr schwer werden, ähnliche Handwerksarbeiten zu liefern, geschweige denn in einer Stadt, die, wie Stettin zu jener Zeit, sich eben erst nach unsäglichen Leiden aus ihren Ruinen erhob.

Den Beschluss der Kunstdenkmale aus der Vorzeit unsers Vaterlandes mache ich mit der Betrachtung zweier Monumente, welche sehr wohl geeignet sind, das Ganze auf eine würdige und ernste Weise zu beenden. Es sind dies die prachtvollen Denkmale, die sich auf die beiden letzten Sprösslinge des alten Greifengeschlechtes, — auf Anna, die Tochter Herzog Bogislav's XIII., Herzogin zu Croy und Arschott, gest. 1660, und auf ihren Sohn, Ernst Bogislav, Herzog zu Croy etc., gest. 1684, — beziehen. Sie befinden sich in der Schlosskirche zu Stolp und sind beide aus schwarzem und weissem Marmor (so dass die Massen des Architektonischen schwarz, das Dekorative und die figürlichen Darstellungen dagegen weiss erscheinen) gebildet. Ernst Bogislav hat beide Denkmale errichten lassen; an seinem eignen Denkmale findet sich die Angabe, dass dies Werk, zwei Jahre vor seinem Tode, im J. 1682, ausgeführt worden sei. Das Monument der Mutter, an der Wand auf der Nordseite des Altares, besteht aus einer schweren Barock-Architektur, die von dick gewundenen Säulen mit korinthischen Kapitälen getragen wird. Zwischen den Säulen ist eine grosse Inschrifttafel, die von den Lebensverhältnissen und den Tugenden der Herzogin Kunde giebt. Es heisst darin von ihr: „Pia, prudens, placida, magnanima, munifica, quae omnium majorum suorum Gryphicae gentis, qui Pomeraniam quaqua patet ad annos fere DCC regia manu vel ducali imperio semper ut patriae patres moderati sunt, dotes, virtutes, gloriam ut expressit, aequavit, sic et finiit, domus hujus omnino inclytae eheu! ultima.“ Unterhalb sieht man die Gestalt der Fürstin, in Lebensgrösse, einfach gerad ausgestreckt, auf dem Lager liegend, die Augen geschlossen, die Hände über der Brust gefaltet. Diese Arbeit ist schlicht und recht trefflich, mit gutem Naturgefühl und nicht ohne guten Styl ausgeführt. Leider nur ist es unpassend und störend, dass die Figur (während das Denkmal sich an der Höhe der Wand befindet) wie von oben gesehen dargestellt ist, somit eines festen Haltes entbehrt. Ueber dem Gebälk des Monuments ist ein besonderer Aufsatz von barocker Form, an dem meh-

rere Figuren in kleinerem Maassstabe enthalten sind. In der Mitte sieht man hier die Fürstin noch einmal, wie sie nach beiden Seiten hin den Dürftigen spendet. Dieser Theil ist jedoch von minder bedeutender Arbeit. Zu den Seiten der Säulen ist Rankenwerk angebracht, und darin die in Oel gemalten Bildnisse der Herzogin und ihres Gemahles. — Auf der Südseite der Kirche, unmittelbar über dem Fussboden, steht das Monument des Sohnes. Es bildet eine barocke Tabernakel-Architektur, die, statt der Säulen, von den Statuen zweier wilden Männer mit Wappenschilden getragen wird. Zwischen ihnen ist, ebenfalls als freie Statue, der Herzog angebracht, vor einem Betpulte mit gefalteten Händen knieend. Im Grunde des Tabernakels befinden sich mehrere Inschriften. Die Sculptur der beiden wilden Männer zeigt eine ziemlich nüchterne Behandlung. Bei der Figur des Herzogs aber macht sich ein ganz tüchtiges Eingehen auf das Vorbild der Natur bemerklich; die Arbeit ist nicht ohne Gefühl und nicht ohne eine gewisse Würde, nur fehlt es der Gewandung an edlerem Styl. Vortrefflich ist die reiche und volle Verzierung des Betpultes gearbeitet [1]).

Ein Denkmal, an welches sich grossartige historische Erinnerungen knüpfen, das aber zugleich von der Geschmacklosigkeit des vorigen Jahrhunderts und von der geringen Ehrfurcht vor den Denkzeichen der Geschichte ein nur zu sprechendes Zeugniss giebt, findet sich in der Dorfkirche von Raddatz, unfern von Neu-Stettin. Es ist die Kanzel dieser Kirche, die aus den Brettern, den Friesen und Leisten eines prachtvollen Wagens: — des Triumphwagens, in welchem Johann Sobiesky, König von Polen, seinen Sieg über die Türken gefeiert, zusammengesetzt ist. Dies bezeugt nicht bloss eine Inschrift an dem Deckel; auch der mehrfach vorkommende Namenszug des Königes, der weisse Adler, die Darstellung türkischer Trophäen, alles dies deutet mit Bestimmtheit darauf hin. Alles ist vergoldet und die grösseren Felder in einer zierlich dekorativen Weise bemalt. Ausser den ebengenannten Darstellungen sieht man eine Menge musicirender Knaben, Genien mit Wappen, allegorische Figuren, glänzende Waffenzierden u. dergl. m. abgebildet. Die Felder sind aber, um sie für ihren gegenwärtigen Zweck geschickt und passend zu machen, zum Theil auf eine willkürliche Weise zerschnitten; dann ist ihnen, als Hauptfeld der Brüstung, ein schlecht gemaltes Wappen zugefügt, mit einer Inschrift, die sich auf den preussischen Generalfeldmarschall Henning Alexander von Kleist (den ehemaligen Besitzer von Raddatz) bezieht und das Jahr 1747 enthält. Urkundliches darüber, wie der Triumphwagen in Kleisti-

[1]) Eine ziemlich rohe Abbildung des erstgenannten Monumentes findet sich im fünften Bande des Pommerschen Archivs (1785); nähere Notizen über beide ebendas., S. 106 und 111. Ueber den Namen des Verfertigers wird aber hier so wenig Nachricht gegeben, wie derselbe an den Monumenten selbst zu finden ist. Die schönen Verzierungen des Betpultes erinnerten mich sehr lebhaft an die Weise des grossen Andreas Schlüter: vielleicht ist die Vermuthung nicht zu gewagt, dass dies Stück als eine Jugendarbeit von ihm zu betrachten sei, und dass somit die Hauptarbeit der Monumente von seinem Lehrer, Sapovius, herrühre. Die Nähe Danzigs, wo der letztere sich aufhielt, macht es ganz wahrscheinlich, dass Ernst Bogislav sich an ihn zur Ausführung der Denkmale gewandt. Leider kenne ich nichts von Sapovius' eignen Arbeiten.

schen Besitz gekommen, ist nicht vorhanden. Einer Sage zufolge soll Kleist ihn in einem schlesischen Kloster (also zur Zeit eines der ersten beiden schlesischen Kriege) erbeutet haben [1]).

4. Blick auf die Werke der neuesten Zeit.

Von bildnerischen Denkmalen der neuesten Zeit ist nicht gar Vieles zu melden. Doch bewahrt Pommern zwei Standbilder, welche dem vorigen Jahrhundert angehören und die, indem sie sich auf die Segnungen beziehen, welche ein neues Herrschergeschlecht dem Lande bereitete, als wichtige Denkzeichen einer neuen historischen Periode betrachtet werden müssen. Das eine von diesen ist die Statue König Friedrich Wilhelms I. auf dem Marktplatze zu Cöslin, im J. 1724 von den pommerschen Ständen errichtet. Der Kunstwerth des Werkes ist indess nur gering. Als ein merkwürdiges Meisterwerk aber ist die Marmorstatue Friedrichs des Grossen, auf dem weissen Paradeplatz zu Stettin, zu nennen, die, ebenfalls von den Ständen des Landes, im J. 1793, errichtet wurde. Die letztere ist von Schadow in Berlin gearbeitet; sie ist das einzige öffentliche Denkmal, welches dem grossen Könige bis zu dem Jahre der hundertjährigen Feier seiner Thronbesteigung in den gesammten preussischen Staaten errichtet war. Wohl mag sich Pommern eines solchen Vorzuges mit gerechtem Stolze bewusst sein; aber die Errichtung des Denkmales war auch nur ein gerechter Zoll der Verehrung gegen Friedrich, der in seinem politischen Testamente seinen Nachfolgern „erklärt und angerathen, dass sie sich vorzüglich auf die Pommersche Nation verlassen, und dieselbe als die erste Stütze des Preussischen Staats ansehen könnten und müssten [2]).“

Beide Werke sind aber nicht als die Erzeugnisse pommerscher Kunst zu betrachten. Ebenso auch nicht einzelne Altargemälde, die sich hier und da von der Hand gerühmter Meister des vorigen Jahrhunderts vorfinden. Zu diesen gehören zwei Gemälde über dem Hauptaltare der Jakobikirche von Stralsund, von J. H. Tischbein im J. 1787 (wenigstens hat das eine von ihnen diese Bezeichnung) gemalt. Diese Bilder erheben sich nicht über den Kreis des Gewöhnlichen; kräftige Natur und höherer Styl ist in ihnen nicht zu finden. Der Behandlung nach stehen sie etwa zwischen den Werken von Rode und Dietrich in der Mitte. Ebenso ist eine Himmelfahrt Christi von B. Rode, in der Kirche von Gingst auf Rügen, auch nur ein Werk untergeordneten Ranges, nicht geeignet, den Ruhm, dessen sich dieser schnellfertige Maler bei seinen Lebzeiten erfreute, auf die Nachwelt zu bringen. — Einige andre in den letzten Jahrzehnten gemalte Altarblätter sind dagegen von pommerschen Künstlern ausgeführt. So das treffliche Altarbild der Abnahme vom Kreuz in der Jakobikirche

[1]) Vgl. Kretzschmer, in den Neuen Pomm. Prov. Blättern, II, S 301. — [2]) Hertzbergs Rede bei der Einweihung der Statue. S. die „Umständliche Nachricht von der dem grossen König Friedrich II. zu Alt-Stettin am 10. October 1793 errichteten marmornen Bildsäule,“ S. 6.





Grabstein zu Nossendorf.

F. Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte.

zu Stettin, von E. H. Lengerich in Rom gemalt; so ein zweites Altarbild desselben Künstlers in der Kirche von Demmin, die Grablegung Christi, als vergrösserte Kopie nach Raphael, und zwei Engelgruppen als Seitenbilder enthaltend; so eine Auferstehung Christi in der Nikolaikirche zu Pasewalk, von A. Remy gemalt.

Die Kunst der Gegenwart, die sich seit wenig Jahren zu einer neuen glänzenden Höhe emporgeschwungen hat, arbeitet gleichwohl im Allgemeinen — einzelne grossartige Ausnahmen abgerechnet — wenig auf monumentale Zwecke hin. Die Freude an der Kunst bewegt sich im Allgemeinen mehr in den engeren Räumen des Wohnhauses. Wenn demnach in Pommern nur wenig Kunstwerke der neuesten Zeit, welche eine öffentliche Bestimmung haben, zu nennen sind, so gilt dies wenigstens ebenso von den meisten übrigen Theilen des gemeinsamen deutschen Vaterlandes. Wohl aber dürfen wir uns freuen, dass auch Pommern für den neuen Aufschwung der Kunst sein Contingent gestellt und dadurch das frische Fortleben des alten künstlerischen Geistes bezeugt hat. Ausser den Namen der beiden vorher besprochenen Künstler sind in diesem Betracht vornehmlich anzuführen: W. Brüggemann, durch seine Darstellungen des heimischen Seestrandes ausgezeichnet; L. Most, dessen fröhliche Genrebilder sich in dem Kreise des ächtpommerschen Volkslebens bewegen; H. Plüddemann und H. Kretzschmer, beide zu den geachtetsten Künstlern der Düsseldorfer Schule gehörig, und Th. Hildebrandt, der als einer der ersten Meister dieser Schule, somit als einer der ersten Meister der heutigen Zeit, genannt werden muss. Die glänzenden Erfolge des pommerschen Kunstvereines aber haben es bewiesen, dass auch das Volk sich, so rüstig strebenden Talenten gegenüber, nicht gleichgültig verhält.

Nachtrag.

(1853.)

Während der erneute Abdruck der Pommerschen Kunstgeschichte bereits eingeleitet war, sind mir freundliche Mittheilungen über einzelne Kunstwerke Pommerns, die in jener Arbeit keine Besprechung gefunden hatten, gemacht worden; ich entnehme daraus noch die folgenden Notizen.

In der Kirche des Dorfes Nossendorf, eine halbe Meile nordwestlich von Demmin, befindet sich vor dem Altar eine steinerne Grabplatte mit gravirter bildlicher Darstellung, der Zeit bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig und den oben erwähnten Grabplatten von Stein gewiss als eine der tüchtigeren dieser Art anzureihen. Die Darstellung trägt in grossen entschiedenen Zügen den Charakter der Zeit, wobei die technische Eigenthümlichkeit zu bemerken, dass der Grund der Darstellung rauh gekörnt zugehauen ist und sich hiedurch, ohne zwar vertieft zu sein, bestimmt von dem Uebrigen unterscheidet. Besonders merkwürdig aber ist der Stein durch den Gegenstand der Darstellung

Man sieht darauf die grosse Gestalt eines Geistlichen, ganz in der üblichen Weise, unter einem rundbogig gothischen Baldachin stehend. Neben seinem Haupte erscheint ein, das Weihrauchbecken schwingender Engel; wo aber, bei reicheren Darstellungen der Art, in den Seitenstücken der architektonischen Umgebung kleine Heiligenfiguren angebracht zu sein pflegen, sieht man hier bewaffnete Männer, von denen die beiden oberen, Schwert und Lanze in den Händen haltend, mit diesen Waffen auf den Geistlichen eindringen. Die Personen von dreien derselben scheinen durch die, über ihrem Kopfe enthaltenen Inschriften namentlich bezeichnet zu sein. Also die bestimmte Hindeutung auf den gewaltsamen Tod, den der Bestattete erlitten, was auch durch die Umschrift des Steins bestätigt wird. Diese lautet: *Anno domini m⁰ ccc⁰ lx⁰ quarto sabbato ante jacobi apostoli interfectus fuit dominus gherardus de lynden plebanus in wotenske in altari hora misse. orate deum pro anima ejus.* Nach einer im Dorfe noch lebenden Sage soll der Geistliche von jenen Männern, Bauern des Dorfes, wegen unerlaubten Umganges mit der Frau des einen ermordet worden sein. Bei dem ganz eigenthümlichen Interesse, welches die Darstellung gewährt, gereicht es mir zur Freude, auf dem beiliegenden Blatte eine Abbildung derselben, nach einer Zeichnung des Hrn. Medow, Zeichnenlehrers zu Demmin, vorlegen zu können.

In der Kirche von Treptow an der Tollense befinden sich Chorstühle, über ihren Rückseiten mit einem durchbrochenen Holztäfelwerk geschmückt, welches mit den reizvollen Täfelungen in der Sakristei der Jakobikirche zu Stralsund in Bezug auf Mannigfaltigkeit wie auf Schönheit, völlig auf gleicher Stufe zu stehen und die letzteren wenigstens insofern noch zu übertreffen scheint, als, bei grösserem Maassstabe, die grösseren Zwischenräume des Ornaments noch wieder durch Unterabtheilungen von lebendig geschwungenem Stabwerk ausgefüllt werden. Es sind im Ganzen 22 Tafeln, unterwärts mit je drei oder vier kleineren architektonisch dekorirten Spitzbögen, — oberwärts, in quadratischem Einschluss, Rosetten enthaltend, welche letzteren die mannigfaltigsten und jedesmal durch neue Combination anziehenden Muster gothisch architektonischer Ornamentik zur Schau stellen. Hr. Medow hat diese Rosetten abzuformen begonnen, um dadurch zweckmässige Muster für den Kunstunterricht der Handwerkerschule zu Demmin zu gewinnen; ein mir freundlichst mitgetheiltes Exemplar vergegenwärtigt aufs Genaueste, wie die Schönheit der Formen, so auch deren energische und wohl verstandene Behandlung. Die Abgüsse dürften sehr geeignet sein, auch in weiteren Kreisen für den entsprechenden Kunstunterricht in erfolgreichster Weise verwandt zu werden.

In Betreff der beiden vortrefflichen Grabsteine, welche sich in der Thurmhalle der Kirche von Grimme befinden, ist zu bemerken, dass der mit dem Bilde des ritterlichen Herrn seiner Inschrift zufolge den „Claws von Swerin Zuem Grellenbergk Erbgesessen“ (gest. 1603) vorstellt. — Zwei Grabsteine von ähnlicher trefflicher Beschaffenheit befinden sich in der Kirche von Kirch-Baggendorf (auf der Mitte des Weges zwischen Grimmen und Tribsees). Noch ausgezeichneter sollen, wie mir berichtet wird, zwei andre Grabsteine sein, welche sich in derselben Kirche befinden, in die beiden Pfeiler zwischen Chor und Schiff einander gegenüberstehend eingemauert. Jeder von ihnen hat eine Umrahmung von reicher, wappengeschmückter Architektur. Auf dem einen ist die Reliefge-

stalt eines geharnischten Ritters mit halbgeöffnetem Visier, aus dem ein männlich festes Gesicht herausschaut, enthalten. Nach der Inschrift ist dies von „Jochim Volradt Tribses weilandt Furst: Haptman auf Loetz zu Zarrentin erbsessen", geb. 1570, gest. 1625. Auf dem andern Steine ist die Gestalt einer Dame, die Wittwe des Ebengenannten, „Anna von Jasmunt", vorgestellt. Sie erscheint in höherem Alter, in ruhig würdiger Haltung, mit einer eigenthümlichen, fast tyrolerartigen Kopfbedeckung, die Kleidung oben reich verziert, im Uebrigen einfach und in natürlichen Falten ruhig herabfliessend. Beide Figuren sind bis ins geringste Detail sauber ausgeführt. —

Anderweitigen Mittheilungen entnehme ich schliesslich die Notiz, dass sich zu Coeslin, vor dem hohen Thore, eine kleine Begräbnisskapelle, aus der späteren Zeit des Mittelalters, befindet, deren Kenntniss mir bei meinem Besuch im J. 1839 ebenfalls entgangen war. Sie ist von schlichter Anlage, achteckig, mit Strebepfeilern, die auf den Ecken vorspringen, ebenmässig in den Verhältnissen, im Inneren mit einem einfach klaren Sterngewölbe bedeckt, an den Einfassungen der Thür und der Fenster mit wohlgebildeten Gliederungen versehen. Den im Obigen besprochenen Polygonal-Kapellen scheint sie sich als ein schätzbares Beispiel anzureihen.



Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.